COLECCIÓN DIVULGACIÓN

Imágenes de los iberos

Comunicar sin palabras en las sociedades de la antigua Iberia

SUSANA GONZÁLEZ REYERO
CARMEN RUEDA GALÁN

CSIC
CATARATA

Imágenes de los iberos

Comunicar sin palabras en las sociedades de la antigua Iberia

CSIC

CATARATA

COLECCIÓN**DIVULGACIÓN**

Imágenes de los iberos

Comunicar sin palabras en las sociedades de la antigua Iberia

Susana González Reyero
Carmen Rueda Galán

CSIC

CATARATA

Madrid, 2010

Con la COLECCIÓN DIVULGACIÓN, el CSIC cumple uno de sus principales objetivos: proveer de materiales rigurosos y divulgativos a un amplio sector de la sociedad. Los temas que forman la colección responden a la demanda de información de los ciudadanos sobre los temas que más les afectan: salud, medio ambiente, transformaciones tecnológicas y sociales… La colección está elaborada en un lenguaje asequible, y cada volumen está coordinado por destacados especialistas de las materias abordadas.

COMITÉ EDITORIAL

Pilar Tigeras Sánchez, Directora
Beatriz Hernández Arcediano, Secretaria
Miguel Ángel Puig-Samper Mulero
Alfonso Navas Sánchez
Gonzalo Nieto Feliner
Cuca Viamonte Tortajada
Jaime Pérez del Val
Rafael Martínez Cáceres
Carmen Guerrero Martínez

CONSEJO ASESOR

Javier Martínez de Salazar
José Manuel Prieto Bernabé
Carlos Duarte Quesada
Fernando Hiraldo Cano
Mariano Sánchez García
Uxío Labarta Fernández
Mariano Laguna Castrillo
Luis Calvo Calvo
Pía Paraja García

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://www.060.es

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN
CSIC
CATARATA
ghar 100 años

Primera edición: 2010

© CSIC, 2010
© Susana González Reyero y Carmen Rueda Galán, 2010
© Los Libros de la Catarata, 2010

creative commons

ISBN (CSIC): 978-84-00-09032-6
E-ISBN (CSIC): 978-84-00-10270-8
ISBN (Catarata): 978-84-8319-494-2
NIPO: 472-10-091-3
E-NIPO: 059-17-162-7
Depósito legal: M-11.026-2010

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

Índice

Agradecimientos 11

Prólogo 13

I. UN LIBRO SOBRE IMAGEN IBÉRICA 19

Los iberos entre el pasado y el presente 21

Antes de comenzar... 27

II. INSTANTÁNEAS DEL TIEMPO IBÉRICO.
LUGARES, PERSONAS, RELATOS 29

1. Génesis. Definiendo la imagen ibérica 31

2. Mitos y hazañas. Narrar en piedra la historia del linaje 39

3. Divinidad. Explicar lo sobrehumano 49

4. Héroe. El enfrentamiento mítico 57

5. Comercio. La reelaboración de lo importado 63

6. El más allá. Explicando la muerte 69

7. Animales y plantas. Una construcción social de la naturaleza y el cosmos 75

8. Las edades en la imagen ibérica 83

9. Grupos sociales. La ampliación de la visibilidad social 93

10. La familia. La representación colectiva 97

11. Cultos. El encuentro con la divinidad y la ritualidad en la imagen 101

12. Recordar el pasado. Los procesos de memoria 109

13. Iconos compartidos. El diálogo con el mundo púnico 115

14. Roma. Hacia una nueva realidad social 123

15. La ciudad. Un nuevo paisaje urbano 129

16. Los que no tienen imagen. Por una valoración global de la sociedad en época ibérica 135

III. LA IMAGEN IBÉRICA DESPUÉS DE LOS IBEROS 143

Glosario de términos 149

Créditos de la parte gráfica 153

Bibliografía de referencia sobre los iberos 155

Sobre las autoras 157

Agradecimientos

Como autoras somos deudoras del trabajo científico de muchos profesionales de la arqueología y de la historia y, entre ellos, del grupo de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) *Iconografía, paisaje y proceso social: Iberia y el Mediterráneo occidental* (IcoMed), así como de la Unidad Asociada *Arqueología del paisaje: lecturas territoriales y simbólicas* del CSIC con el Centro Andaluz de Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén, a través de un diálogo mutuamente enriquecedor y compartido a lo largo de muchos años. La Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma ha sido el marco de un diálogo constante con Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa que se trasluce en estas páginas, como en tantas otras. Agradecemos a Pilar Tigeras, a Beatriz Hernández y a Alicia Deza por sus aportaciones y ayuda a lo largo del proceso de edición. Las imágenes que atesora este libro se deben a la generosidad de colegas e instituciones a los que agradecemos su ayuda, como detallan los créditos del final del libro.

La Colección Divulgación del CSIC es el marco ideal para la publicación de un libro como éste, como canal de difusión de la investigación que prioriza un lenguaje abierto. Un vínculo necesario con la sociedad, para que ésta reciba de primera mano los resultados científicos de distintas áreas de conocimiento. La sociedad es, sin duda, la destinataria más importante.

Prólogo

"Comunicar sin palabras" es el título de nuestro libro que, como la famosa "música callada" o "la soledad sonora" del verso de San Juan de la Cruz, parece un oxímoron, una contradicción en los términos de su escueto enunciado. Es cierto que la cultura de nuestros días exalta la primacía de la imagen sobre la palabra. "Una imagen vale más que mil palabras", es dicho común de nuestra lengua castellana. La expresión opone algo en apariencia más objetual y duradero, la imagen, a la efímera fluidez, casi inmaterial, de la oralidad humana, "las palabras aladas" de Homero.

Suelen ser así de paradójicos los juegos del lenguaje y nuestro libro, como todo pensamiento, tiene —o debería tener— algo también de paradójico. Pues "comunicar sin palabras" simula aparentar lo que no existe, la imposible comunicación, por sí sola, de la imagen. Pero no es así y pronto veremos cómo un río de palabras tratará de hacernos más lúcidas las representaciones de la sociedad ibérica en este libro de divulgación científica.

Tenderemos entonces a pensar que el título que nos proponen —que no imponen— las autoras es ante todo una provocación. O, si queréis, una llamada de atención para quien, con inquietud intelectual, acoge entre sus manos este libro. Porque sus páginas vierten continuamente palabras en diálogos que cruzamos nosotros, mujeres y hombres del siglo XXI, con unos remotos iberos, mujeres y hombres que vivieron con anterioridad a Cristo. La imagen ibérica es la excusa para este diálogo, o mejor la verdadera protagonista en esta conversación continua que encontraremos enseguida, nada más iniciar la lectura. Es sobre ella, sobre esos signos y mensajes, aparentemente misteriosos y extraños, o al menos tan diferentes y

lejanos a nuestro mundo, sobre lo que aquí largamente se discute y reflexiona. Una imagen, por tanto, dicharachera, provocadora y curiosa, que invita a la palabra, al comentario, a la discrepancia, a las propuestas, a las preguntas sobre su significado, a la luz que en ocasiones vierten y, repetidamente, a las renovadas dudas e inquisiciones continuas que en nosotros suscitan.

Pero... ¿acaso la imagen encierra celosamente un significado único, prefijado, el que pretendiera imponer tal o cual príncipe caprichoso de los iberos cuando encargó una escultura con una sonriente esfinge en piedra como señal de su tumba o, por el contrario, un toro con rostro humano, barbado y extremadamente serio; o aquel otro que quiso celebrar con abigarrados vasos de cerámica pintada sus fiestas colectivas? ¿O fue más bien el artesano quien con técnica insuperable iba dotando de nombres y de sentidos a aquellos pequeños oferentes de bronce que poco después unos piadosos hombres y mujeres del territorio dedicarían en los santuarios ibéricos junto a caminos entre valles y montañas? ¿O el siempre misterioso orfebre, que con delicado instrumental y con mirada aguda trenzaba los finísimos hilos de oro añadiendo aquellos diminutos y casi imposibles gránulos con los que resaltaría el fecundo cosmos de los héroes y los dioses? ¿Eran solo ellos, aristócratas y artesanos, los hacedores de leyendas y de imágenes, dueños y señores además de las interpretaciones? ¿No pudieron serlo también los viajeros y visitantes curiosos, las gentes más sencillas del lugar con sus ojos abiertos, incluso los inquisitivos niños que exigen con insistencia a sus mayores respuestas inapelables sobre lo que se ofrece tan descaradamente a su mirada? ¿O...?

Permítasenos relatar una historia de la misma antigüedad para entender algo mejor la ambigüedad de los lenguajes iconográficos y la reacción tan espontánea de los hombres ante unas imágenes siempre abiertas a la vanidad del comentario y a la conjetura. El relato nos sitúa lejos de Iberia, en el milenario espacio de otro Mediterráneo muy diferente, el del antiguo Egipto, río arriba en el alto Nilo. Allí, en el templo tebano del dios Ammón se hallaba protegida la tumba del ilustre y poderoso faraón Ramsés II, vencedor de batallas memorables cuyos relatos le acompañarían eternamente en su muerte de príncipe. Refiere la historia Hecateo de Ábdera, visitante de Egipto bajo el reinado del monarca helenístico Tolomeo Sotér. Entre los innumerables relieves, el curioso viajero se detiene ante aquél en el que el faraón se ocupa de un asedio, acompañado de un león, no un león cualquiera sino su león. Dice Hecateo que "una parte de los intérpretes defendía que se tratase de un león verdadero que, domesticado y cuidado por el rey, hacía frente a los peligros de la batalla; otros, por el contrario, opinaban que el rey, valeroso hasta decir basta y anhelante de alabanzas sin fin, había querido representarse con el león para

mostrar así la audacia de su propio ánimo"[1]. Desde de la aceptación plena del rey de las fieras hasta el más alegórico y metafórico uso del león como alusión al interior moral del príncipe, son grados de realidad diferentes que podrían estar presentes para los hermeneutas de aquellas imágenes, pertenecientes ya por entonces, en la época tardía de Hecateo, viajero en tierra extranjera, a un pasado remoto y ajeno.

De modo similar supongamos que fue también aquel proceso inacabable de la palabra el que pudo acompañar, a través de relatos e interpretaciones inagotables, a esas mismas imágenes ibéricas que hoy nos siguen motivando, desde nuestra atalaya del siglo XXI, con preguntas y perplejidades nuevas.

Las dos autoras del libro conocen bien los espacios de la antigua Iberia y acuden a diversos caminos de indagación y a estrategias varias para acercarnos a todo este denso y heterogéneo universo de signos. Sospechan, y a veces saben bien, que hay una trama detrás, y actúan sabiamente, como si estuviéramos en presencia de un inmenso tejido (los tejidos, por cierto, animados por vivos colores, hubieron de contar entre los soportes más privilegiados de imágenes en las sociedades del Próximo Oriente y del Mediterráneo antiguo). Y a medida que ellas van desgranando su discurso nos muestran también algunas estrategias de sus lecturas. Son caminos, métodos que paralelamente, en el quehacer comunicativo de la investigación, hemos ido muchos de nosotros contrastando a lo largo de años y años de estudio. Otras veces el método queda, simplemente, implícito. Saben bien que no es necesario comunicarlo todo, ofrecer en cada ejemplo un lenguaje plenamente explícito. Basta en ocasiones con apuntar y sugerir el argumento interesando al lector no familiarizado con el universo de extrañezas que a manos llenas nos ofrece la imagen ibérica.

Pero otras veces las dos autoras nos sorprenden y dan un salto atrevido. Por ejemplo, cuando nos hablan de la muchedumbre de los iberos sin imágenes, los olvidados de la historia, casi al final del libro; o cuando irrumpen con un relato que ellas han urdido sobre retazos de paisajes y fragmentos de la realidad figurada ibérica y de nombres y contextos antiguos. Lo hacen así pues consideran que es ése el momento oportuno para dotar a la palabra de una mayor plenitud de vida. E incorporan el cuento, que esconde nuestro yo más imaginativo y profundo. Los tres breves relatos que iremos encontrando entreverados en el libro son, decididamente, parte del proceso vivo de la investigación, una investigación que hoy supera los

---

1.Referido por Diodoro, I, 47,1. Con este relato, por cierto, el filólogo e historiador italiano Luciano Canfora inicia *La biblioteca desaparecida*, 1986, un bellísimo libro que trata de palabras escritas y reunidas durante siglos para acabar definitivamente perdidas bajo el poder del fuego.

escrúpulos en exceso neopositivistas de épocas pasadas, cuando se evitaba trascender la materialidad de todo fragmento de la historia con interpretaciones "inciertas e imaginativas". La ruptura del viejo modelo responde a ese anhelo, tan imposible como lícito, por reconstruir el pasado —"el abismo de pasado"— con el que nos enfrentamos los arqueólogos, anhelo que, seguramente, también motiva a muchos de los lectores de este libro en su subconsciente profundo. Nos gustaría que este paso atrevido se entendiera dentro de esa búsqueda o aspiración holística del conocimiento, que en esta época de reconstrucciones y viajes virtuales del universo digital está ya por fortuna arrinconando la excesiva fragmentación y asepsia del proceso científico.

Y nos queda por señalar y hacer explícita una impresión, si se nos permite tomar ahora la palabra como pequeño equipo científico. No ocultamos cierta alegría colectiva en ser pioneros en el ámbito de las llamadas Humanidades por habernos atrevido a difundir y verter un importante caudal de nuestro conocimiento dentro de esta Colección Divulgación del CSIC, que en estos últimos años nos está ofreciendo textos tan seductores y atractivos sobre las novedades y perspectivas de la indagación científica. Es un privilegio para nosotros disponer de este hermoso cauce de comunicación. Proclamamos, pues, nuestro gozo junto con la ilusión de poder introducir en este libro el similar proceso de inquietud y curiosidad intelectual con el que día tras día hemos formulado hipótesis y hemos trazado caminos de lectura para conocer —o al menos atisbar— cómo se representaban los antiguos iberos en la diversidad de los espacios y tiempos de su historia.

Esperemos que en el hilo conductor que nos guiará por el viejo laberinto iconográfico del mundo ibérico hayamos sabido apuntar el proceso de nuestra investigación. La Ariadna mítica que ha desenrollado nuestro hilo son hoy dos investigadoras del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Susana González Reyero y Carmen Rueda; la primera de ellas, científica titular en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales de Madrid; la segunda, contratada posdoctoral del Ministerio de Ciencia e Innovación en la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma.

Tal vez, finalmente, al lector le interese conocer cuáles han sido los principales contextos durante la discusión y escritura de este libro: en primer lugar, el paisaje y la propia ciudad universitaria de Jaén, cuna de antiguas poblaciones ibéricas, cuyo territorio e imágenes están presentes en muchas de las páginas que siguen; en segundo lugar, el Centro de Ciencias Humanas y Sociales de Madrid, que hoy acoge al Instituto de Historia, donde se engendraron, ya hace años, pensamientos y discusiones aquí presentes; y por último, pero en no menor medida, la Escuela de

Historia y Arqueología en Roma, institución del CSIC que en 2010 desea cumplir con alegría el centenario de su fundación. Queremos, pues, colaborar a la celebración con el pequeño don de este libro. La riqueza de Roma, espacio de encuentros entre jóvenes becarios y viejos maestros, envuelta en una red, casi inagotable, de institutos italianos y extranjeros, ha sido el espacio de estímulo y acogida más adecuado para el desarrollo final del libro.

En Roma, desde Roma —un lugar apropiado para insospechados encuentros de este tipo—, más allá del limitado paisaje ibérico, las palabras e imágenes que siguen desean dialogar con sus coetáenas compañeras mediterráneas. Pero, ojalá, más adelante y sin demorar mucho la espera, estas mismas imágenes ibéricas se atrevan a entablar nuevas conversaciones e intercambio de inquietudes con las imágenes de otras muchas culturas, por nosotros hoy desgraciadamente ignoradas, que construyen múltiples espacios simbólicos en nuestra aldea del mundo.

Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa
Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, CSIC

Parte I
UN LIBRO SOBRE IMAGEN IBÉRICA

Los iberos entre el pasado y el presente

A lo largo de la historia, las sociedades han mirado al pasado como forma de afrontar su futuro. En España esta mirada se dirigió a los tiempos anteriores a la conquista romana. Los iberos serían uno de los momentos del pasado más utilizados y a los que más se ha recurrido para referirse y caracterizar ese pasado que se quiere hacer propio. Y hoy, ¿qué sabemos realmente de este periodo? La historia de los pueblos ibéricos, sus territorios, sus formas de vida y sus imágenes constituyen el hilo vertebral de las páginas que siguen.

Hablar de los iberos nos lleva a contextos y ambientes muy diversos. Significa recordar cómo, desde el Renacimiento pero sobre todo desde mediados del siglo XIX, políticos, literatos, historiadores, arqueólogos o aficionados han venido otorgando diferentes sentidos al término ibérico. ¿Se trataría de un pueblo único, que ocupó toda la Península Ibérica? ¿Eran, por el contrario, pueblos diversos? ¿Autóctonos o con origen foráneo? Las respuestas fueron variadas, como lo eran también sus motivaciones y objetivos. Ha sido importante, no obstante, este cuestionamiento sobre un pasado que parecía entonces difuso y lejano.

Con estas aproximaciones se buscaba con frecuencia raíces e identidades para la época. Es en el siglo XIX, sobre todo, cuando se inventan argumentos para definir el presente y justificar el futuro. Observamos en este comportamiento una pauta común: los hombres suelen mirar al pasado en los momentos en que supone un conflicto la constante invención de su futuro. En este sentido, la definición de la cultura ibérica está íntimamente unida y forma

parte de la propia historia de la España contemporánea. Se entrelaza en un mismo tejido, une nuestro presente y un pasado que se trata de recuperar o inventar como parte de nuestra remota identidad.

En este proceso irrumpe el progresivo desarrollo de la arqueología como disciplina científica. Esta ciencia, que integró métodos de campos diversos, como la filología y las ciencias naturales, iba a permitir otros acercamientos novedosos y frescos a lo ibérico. De hecho, la conformación de la disciplina arqueológica y el proceso de descubrimiento de los iberos es, en gran parte, un camino compartido: la definición de estos pueblos está ligada a cómo se ha ido formando la propia arqueología como ciencia generadora de conocimientos sobre el pasado.

Desde entonces, la arqueología ha recorrido un largo camino. Frente a la historia enunciada como evolución del recuerdo, según la formulación de Unamuno, la arqueología es actualmente una ciencia con algo más de un siglo de trayectoria. Nos permite conocer las culturas y su transformación en el tiempo de manera científica. Esto implica planteamientos teóricos y métodos que van cambiando conforme lo hace la propia disciplina. También la ciencia, sus objetivos y sus métodos, está fundamentalmente sometida al tiempo.

Referirnos hoy a los iberos parte de un estado de la investigación que tiene buena parte de construcción contemporánea. Es, en todo caso, un consenso del que hemos de ser conscientes si queremos establecer un acercamiento más responsable respecto al pasado.

Con el nombre de iberos nos referimos a un conjunto de pueblos que habitaron casi toda la Península Ibérica en la antigüedad. Se distribuyeron por la fachada mediterránea, por el sur y el centro peninsular, así como por el Languedoc francés. Miran al gran espacio cultural que fue el Mediterráneo antiguo. Su tiempo abarca desde los siglos VI al I a.n.e., hasta que Roma ocupa, tras la Segunda Guerra Púnica, su territorio e impone, poco a poco, una realidad sociopolítica nueva.

Esto no quiere decir que esta gran área geográfica estuviese bajo un único poder político. Por el contrario, las sociedades ibéricas son un mosaico de entidades políticas con rasgos culturales comunes, al mismo tiempo que propios, regionales y locales. El término ibérico acoge y engloba esta enorme diversidad. Para empezar, los escritores antiguos se referían a ellos con nombres diferentes, como oretanos, contestanos, bastetanos, indiketes, edetanos, etc. Estos pueblos compartían una lengua, que hoy denominamos ibérica. Claro que esto no cierra la posibilidad a que conviviesen otras lenguas, como de hecho ocurría en la Península Ibérica previa la romanización, plurilingüe y diversa. En la Iberia costera, que ya hemos definido, encontramos una unidad lingüística junto con una gran fragmentación política y étnica.

Sin embargo, entre la multitud de pequeños textos que hemos conservado, ninguno nos ha dado una clave definitiva para la comprensión de la lengua ibérica. La mayoría de los documentos conservados, escritos sobre metal, cerámica o piedra, tienen una corta extensión y parecen restringirse a determinados aspectos comerciales, a ciertas fórmulas empleadas en relación con la memoria heroica y con los antepasados, con fórmulas mágicas o con testimonios ante la muerte. En cualquier caso, y hoy por hoy, no podemos esperar encontrar el relato escrito de sus mitos o sus historias locales. ¿Cómo conocer, entonces, estos aspectos de su cultura? Ante esta parquedad del registro lingüístico cobran especial importancia sus imágenes.

Frente a otras sociedades antiguas, los iberos se sirvieron con frecuencia de imágenes, uno de sus mejores y más efectivos medios de difusión y propaganda. Ahí radica la necesidad de tratar, de forma específica y en clave arqueológica, la imagen de los pueblos ibéricos y transmitirla como parte fundamental de su sociedad. Por ello las imágenes constituyen el eje vertebral de

Figura 1. Mapa de la ubicación de los pueblos ibéricos según las fuentes clásicas.

este libro. Su rico mundo iconográfico permite asomarnos a las creencias y relatos que expusieron en ciudades, santuarios y necrópolis.

Nuestro libro tratará, pues, de imagen ibérica. No es un corpus, no es un álbum que se abre y simplemente se hojea. Aproximarnos desde la arqueología nos permite que sea algo más.

Desearíamos que éste fuera un libro para ser observado, que cuando se abriera la imagen surgiera y nos llamara por sí sola la atención, atrapándonos. La imagen debería ser nuestra guía y aliada, mostrándonos el recorrido y marcándonos algunas pautas de su posible lectura. Nosotras nos hemos atrevido a dotar a estas imágenes de palabra y a construir relatos y, al hacerlo, nos hemos dado cuenta de que la riqueza y variedad son una de sus claves aproximativas. La imagen es, pues, nuestra aliada y la gran carga gráfica su escaparate. Aconsejamos que el lector también sea observador, que no pierda detalle. El pájaro que sobrevuela y que parece ocupar un segundo plano en la abigarrada escena de un vaso pintado; las mordeduras de una serpiente, grabadas sobre una escultura y apenas reconocibles si no se presta suficiente atención o el pequeño detalle dibujado y embutido con hilos de plata en la empuñadura de una falcata, son detalles que pueden no tener más de 1 centímetro, pero son tan importantes como lo puede ser un poema o un relato épico.

Querríamos que este libro, lleno de color, lo fuera también del color verdadero y lleno de vida que eligieron los iberos hace más de 2.000 años para plasmar tal o cual pensamiento o experiencia, para hacer visible la palabra tal vez no pronunciada. *Comunicar sin palabras*, éste es su título. La palabra será aquí la nuestra, la del arqueólogo que se convierte por un momento en intérprete entre la imagen y el lector, proponiendo caminos de lecturas posibles, hipótesis y a veces meras preguntas. Pero no queremos que nuestra palabra sea la última, sino que pretendemos ser estímulo que motive otras preguntas posibles, otras miradas.

Figura 2. Analizar y descomponer hoy un contexto iconográfico.

Tratamos de ofrecer algunas claves, algunas herramientas que nos acerquen a la comprensión de los códigos de la imagen antigua. Queremos hacer más legible la habitual complejidad de nuestra jerga científica.

Cuando, desde la arqueología, nos acercamos a la imagen antigua, necesitamos valorar varios niveles de información. Partimos del análisis de cada uno de los elementos en que podemos dividir la imagen. Cada uno posee su significado. Pero debemos integrarlo después en cada escena, en cada agrupación de signos, puesto que nuestro objetivo es el conjunto de la imagen. Por ejemplo, el significado del lobo depende del total de elementos con que este animal aparece. Así nos acercamos a cómo se construye un contexto iconográfico, en este caso entre los iberos. En segundo lugar, debemos integrar cada imagen en su contexto arqueológico. Desde el contexto inmediato, donde se ha hallado la imagen, hasta el poblado o conjunto de poblados que constituyen el territorio que analizamos. Tiempo y espacio se convierten en coordenadas principales. Ambas nos ofrecen la posibilidad de analizar la imagen en su proceso histórico, aproximándonos a las transformaciones que experimenta en función de los cambios sociales. Y es que, como historiadores, nuestro objetivo primordial es analizar las sociedades antiguas en su marco temporal y territorial.

La investigación de los últimos años ha ido integrando progresivamente la imagen en los estudios sobre territorio, religión, tecnologías y formas productivas de las sociedades

ibéricas. Esta aproximación novedosa y múltiple ha enriquecido las lecturas de la imagen. Incluso la propia escritura y difusión de nuestra investigación a un amplio público, como estamos haciendo en estas páginas, contribuye a formular nuevas preguntas, más abiertas y precisas y sobre todo a compartir el disfrute del conocimiento.

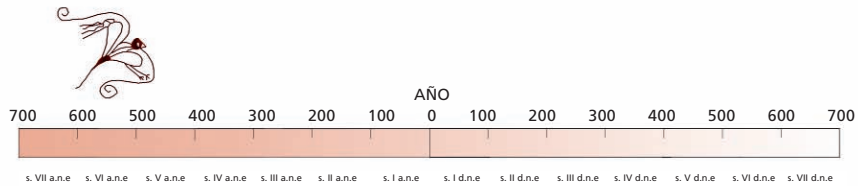
Tras estas páginas introductorias, el lector encontrará dos partes. La primera nos lleva al tiempo de los iberos, hablaremos de las divinidades y de cómo fueron configurándose desde los tiempos más antiguos; nos introduciremos luego en mitos y leyendas que traspasan las fronteras; a la Península llegarán también imágenes de lugares lejanos que los iberos adoptarán, dotándolas de nuevos significados. Trataremos de forma específica los cambios que se suceden en la sociedad y que se transmiten a través de la imagen, algunos consecuencia de la Segunda Guerra Púnica y de la presencia permanente de Roma en tierras de Iberia. Por último, hemos reservado un poco de espacio para los que nunca fueron representados en la imagen, como los olvidados de la historia. Tratará de ser el nuestro un recorrido, por las imágenes, que presida el tiempo. No podemos terminar sin una mirada al presente, sin referirnos a la presencia de los iberos y sus imágenes en la actualidad. Un glosario y una bibliografía de referencia completan este recorrido.

Figura 3. Mapa con los principales sitios citados en el texto.

Antes de comenzar...

Es preciso dejar claro que no pretendemos ofrecer modelos cerrados, que suelen excluir la contrastación y que están reñidos con una ciencia abierta e integradora. La ciencia se abre camino a través de dudas y del cuestionamiento crítico que impulsa cada nuevo avance. Se apoya en principios y métodos que, no nos engañemos, están continuamente en cuestionamiento y transformación. Deben de estarlo: la ciencia avanza más con las preguntas que con la repetición de lo asumido. Cuando nos referimos a las sociedades antiguas, debemos añadir los difíciles vacíos que se abren en esta red parcial que intentamos tejer sobre la historia. Estamos trabajando sobre briznas y fragmentos de un pasado inmenso. No debemos enmascarar estas circunstancias y limitaciones, que hemos de aceptar como un estímulo, un motor que alimente nuestra curiosidad. Éste es, creemos, el único camino para avanzar, generar nuevos conocimientos sobre el pasado y transmitirlos a la sociedad. Todo ello constituye nuestro compromiso y nuestra tarea como investigadores.

Por ello, estamos lejos de pretender restituir el tiempo de los iberos con esquemas fijos. Éstos no son más que una simplificación de la realidad, mucho más compleja. Las sociedades antiguas estuvieron, como las nuestras, en constante estado de cambio. Sobre ello nos informa la imagen, que nos permite valorar su transformación en el tiempo y, en definitiva, los cambios en una forma de entender y enfrentarse con el



	IBERIA	ROMA	GRECIA
		753 a.n.e. Fundación Roma.	743 a.n.e. Los corintios se establecen de Siracusa.
700 a.n.e.	Abandono de la ciudad fenicia de La Fonteta (Alicante).	Se funda Posidonia, posterior Paestum.	
600 a.n.e.	575 a.n.e. Se funda la ciudad de Empúries (Girona). Llegada de importaciones como el sátiro del Llano de La Consolación.	510 a.n.e. Los etruscos son derrotados por Roma. 509 a.n.e. Inicio de la República romana.	510-507 a.n.e. Comienzo de la Democracia en Atenas.
500 a.n.e.	Se levanta el monumento turriforme del Pozo Moro (Albacete). Se construye el monumento de Cerrillo Blaco (Jaén).	En Roma, se levantan las murallas servianas.	490 a.n.e. Batalla de Maratón contra los persas. 447 a.n.e. Se inician las obras del Partenón de Atenas.
400 a.n.e.	Se levanta el santuario de El Pajarillo. Se intensifica el comercio griego en la Península Ibérica.	350 a.n.e. Roma completa las murallas de la ciudad.	380 a.n.e. Platón funda la Academia de Atenas. 336-323 a.n.e. Alejandro Magno.
300 a.n.e.	La imagen ibera se multiplica y la sociedad se hace más visible. Comienzan los estilos cerámicos del sureste. 219. a.n.e. Asedio de Sagunto: comienza la Segunda Guerra Púnica. 208 a.n.e. Batalla de Baecula, decisiva en el conflicto. Roma vence a Cartago.	264-241 a.n.e. Primera Guerra Púnica. 218-206 a.n.e. Segunda Guerra Púnica.	214-205 a.n.e. Primera Guerra Macedónica.
200 a.n.e.	El Cerro de los Santos: de santuario ibérico a santuario romano. Se destruyen ciudades indígenas y se crean otras 138 a.n.e. Fundación Valencia.		200-196 a.n.e. Segunda Guerra Macedónica.
100 a.n.e.	83 a.n.e. Guerras Sertorianas.	49-45 a.n.e. Guerras civiles en Roma. 44 a.n.e. Muere César.	86 a.n.e. Sila saquea Atenas.

Figura 4. Una ventana al tiempo de los iberos.

mundo. Las imágenes, verdaderas protagonistas de nuestra curiosidad, nos guiarán en este recorrido por los espacios de los iberos. Avanzaremos por los siglos que constituyeron su tiempo.

Parte II
INSTANTÁNEAS DEL TIEMPO IBÉRICO. LUGARES, PERSONAS, RELATOS

1. Génesis.
Definiendo la imagen ibérica

El Mediterráneo fue durante la Antigüedad un lugar abierto. Lejos de ser frontera o separación, fue desde muy pronto navegado por gentes de manera continua, al tiempo que escenario de un comercio estacional, pero organizado, que conectó la Península Ibérica con puertos y lugares muy diversos. Las riquezas de la Península, entre las que podemos destacar sus minerales, fomentaron el contacto y la presencia de otros pueblos.

Esta relación y convivencia serían fundamentales en la evolución de las sociedades peninsulares. Entre los siglos VIII y VI a.n.e. se desarrolla un contacto y transformación cultural claves. Este periodo, tradicionalmente llamado Orientalizante por las relaciones intensas con el Mediterráneo oriental, es una época de grandes cambios sociales, en que se incrementa la fundación de nuevos asentamientos. En ocasiones, conviven poblaciones de origen diverso, establecidas ahora en el suelo peninsular. Una época en que se define la desigualdad social, se acaparan los bienes y se necesita la expresión de formas de dominio y su justificación ideológica.

Una época, en definitiva, que ya no vemos como simple transformación de las formas de vida del indígena a partir de su contacto con el fenicio o el griego. Ambas partes pudieron influirse mutuamente, irremediablemente. Como los fenicios, cuya presencia comercial en diversos puntos del sur de Iberia (como el antiguo estuario del Guadalquivir en Huelva), se inicia desde principios del 1er milenio a.n.e. En ocasiones se establecieron permanentemente, convivieron con

Figura 5. El monumento funerario de Pozo Moro. Finales del siglo VI a.n.e.

indígenas, en otras pasaban por puertos comerciales de forma ocasional.

Es importante tener en cuenta cómo estos contactos con el Mediterráneo no fueron invasionistas, es decir, no necesitaban la llegada militar de contingentes. Tampoco los cambios que detectamos en las formas de vida son consecuencia obligatoria de la llegada de nuevas poblaciones. Las posibilidades del cambio social fueron múltiples y heterogéneas dentro de la diversidad territorial de la Península Ibérica. Se produjeron dentro de procesos históricos diferentes, en función de la situación geográfica, de su cercanía a valles o a las principales vías de comunicación.

Así llegaron también las imágenes, algo para lo que la instalación y convivencia con poblaciones como las fenicias tuvo que ser clave y que tendría diferente éxito en función de los pueblos locales. La imagen importada, en estos contextos coloniales, transmite nuevas ideas, todo ello como parte de una competición social, por la que se intentan acaparar los mercados y ser interlocutor de los comerciantes extranjeros. El objetivo es intentar apropiarse del trabajo de la tierra, establecer su posesión. No debemos olvidar que estos productos importados son elementos de prestigio en las sociedades indígenas y, como tales, su posesión podía reforzar el poder social que pretendían obtener.

Figura 6. El Mediterráneo y las rutas del comercio fenicio en la Antigüedad.

En las imágenes elaboradas por los propios iberos se explicitan estos rasgos diversos, que cada grupo reelabora y hace suyos para expresar sus propios mensajes. Se añaden y sintetizan determinados aspectos, se excluyen o se transforman otros. Lo externo, lo importado, es reelaborado en el seno de una cultura diferente. Lo resultante es nuevo, específico, propio y territorialmente diverso: es ibérico.

En parte, este camino de conformación de la imagen ibérica transcurre, para nosotros, en la oscuridad. Hemos perdido gran parte del proceso por el que cada comunidad elaboró, a lo largo de los siglos VII y VI a.n.e. un lenguaje visual propio que utilizaría con objetivos diversos, generalmente en espacios sagrados y principescos. Aunque nos movemos entre tinieblas, tampoco hemos de imaginar un único camino: conviven, por el contrario, múltiples vías. Afortunadamente, conocemos algunos fragmentos que nos permiten observar cómo comienzan a elaborarse estas imágenes propias. Conservamos algunas piezas importantes, dentro de este gran mosaico cultural de los territorios del sur y levante peninsular. Por ejemplo, muy temprana es la posible escultura femenina hallada en Carmona (Sevilla), datada en el siglo VI a.n.e. y que suponemos se vinculaba a un espacio sagrado. Lo fragmentario de su conservación no nos impide apreciar una rica vestimenta bordada.

Figura 7. Escultura femenina de Carmona (Sevilla). Siglo VI a.n.e.

De esta época más antigua conocemos sobre todo representaciones de animales míticos. Son seres híbridos, seres que integran características y cualidades de varios animales, como las esfinges y los grifos. Guardan las tumbas de algunos, remiten a unas creencias que se explicitan ahora, se hacen visibles para la comunidad. Es, en todo caso, un contexto de progresiva diferenciación social, que hará que comiencen a elaborarse programas iconográficos cada vez más complejos. La escultura se convierte, en estas fases iniciales de la cultura ibérica (siglo VI a.n.e.), en una de las primeras manifestaciones que nos muestran el inicio del auge de grupos que acumulan poder y prestigio, y que la utilizan como vínculos establecidos con esos animales míticos cercanos a los dioses. Destacan las esfinges, como las de Agost (Alicante), Bogarra (Albacete) o El Salobral (Albacete). Todas ellas son piezas dispersas y parciales en este camino, fragmentos que nos conducen a hablar de Pozo Moro (Albacete). Éste es, sin duda, el programa ideológico más complejo y monumental de esta temprana época. La imagen formó parte fundamental de sus relatos, de una hazaña magníficamente narrada.

Pozo Moro supone una elaboración de gran complejidad, ubicada en una ruta transitada entre la costa del sureste y las tierras del interior peninsular, donde el monumento se alza. Es la llamada vía Heraklea, camino comercial y político, punto privilegiado de encuentros y contactos.

¿Qué vería quien se acercase a este monumento en el siglo V a.n.e.? Pozo Moro se alza en medio de una gran llanura. La visibilidad es grande, es fácilmente reconocible, una vez construido se identifica el lugar. Tiene la apariencia de una gran torre, rodeada por un muro que delimita el conjunto. Una pequeña puerta se abre en este murete, permitiéndonos el acceso. Nos

Figura 8. Esfinges de Bogarra (derecha) y El Salobral (izquierda). Siglo VI-V a.n.e.

sorprenden, en primer lugar, cuatro leones echados, listos para saltar, que nos miran con sus fauces entreabiertas. Situado cada uno en una esquina de la torre, las esculturas sacan sus lenguas, nos miran aterradores, rugen.

En un relieve situado en el cuerpo de la gran torre, aparece una figura femenina, alada, que sujeta dos flores de loto, con peinado hathórico, abierta y sentada sobre un asiento de tijera. Dos aves se posan simétricamente sobre sus hombros. Es una figura que surge y con ello brota la vegetación, abundante. Es la imagen de quien proporciona la protección y fecundidad de un lugar, su prosperidad. Es engendradora, dinámica, es acción. Esta divinidad nos mira frontalmente, nos interpela, no podemos evitar reconocerla. Recuerda a otros objetos, como un peine de marfil encontrado en Medellín (Badajoz), o a otros como el bronce de la colección Carriazo.

Así sabemos que estamos en un recinto de alguien vinculado a esa diosa maravillosa, de alguien a quien la diosa protege. Su acceso es restringido, está

Figura 9. Detalle de un león del monumento funerario de Pozo Moro.

Figura 10. Los relieves del monumento de Pozo Moro.

vetado. Pero no podemos evitar recorrerlo rápidamente, dar una vuelta en derredor de la torre para observar esa historia narrada en tan fantástico monumento. En efecto, en el resto de la torre la atisbamos rápidamente, por temor a ser descubiertos. Admiramos así un extraño banquete, donde se narra la historia de un niño, otras escenas con animales sobrenaturales, como el doble jabalí que hoza en la tierra y provoca el surgimiento de una serpiente doble.

Y hay un hombre, quizás ese niño anterior, que aparece representado, que tiene derecho a entrar en este ambiente extraño. Se interna bien armado, decidido y con paso firme. Protege su cuerpo y sus piernas, está preparado y sabe que el enfrentamiento y sus empresas serán difíciles. Algunos seres, de menor tamaño, le siguen y ayudan en una de estas tareas: el hombre debe portar un árbol, una planta que se renueva en brotes constantes y de la que pican los pájaros. Se trata, sin duda, de un árbol sagrado. El mismo hombre se enfrenta, más adelante, con un monstruo de tres cabezas, que escupe fuego por sus bocas. No acaban aquí sus hazañas: finalmente, llega y se encuentra ante la divinidad, que le acogerá y con la que hará el amor.

Ha logrado completar y superar todas las pruebas. Sus hazañas son modélicas, no podemos sino admirarle. Trae, desde muy lejos, la prosperidad en el árbol fecundo. Es vigoroso y astuto, por lo que puede enfrentarse al monstruo. Accede, igualmente, al espacio donde le aguarda la diosa, que le acoge, le acepta para unirse a ella. Son lugares lejanos a los cotidianos donde nosotros vivimos. Él conoce los caminos, los medios de acceso.

Las imágenes atisbadas en este recorrido robado, que hemos podido completar en torno a Pozo Moro, nos acercan a cómo se plasmaron en el monumento los espacios, los actos y, en definitiva, el tiempo de un mito. Se representa un paisaje asociado al príncipe, un ámbito al que sólo él parece que pueda acceder y donde habita la divinidad.

La torre ha supuesto el encargo de unas imágenes que pretenden establecer la historia mítica de un linaje, de una familia que se representa como poderosa. A ella pertenece el vencedor de todas estas etapas, este héroe que es, posiblemente, el fundador de un linaje de príncipes. Sólo él es digno de representarse junto a la divinidad y obtiene además su protección, como muestran posiblemente las palmas de las manos abiertas que se esculpen sobre la torre, protegiéndola.

Este proyecto extraordinario de Pozo Moro utiliza la arquitectura impactante de la torre en la llanura, y la fuerza y expresividad de las imágenes, para conformar una iconografía del poder. La cercanía y la complicidad sexual entre un hombre y la divinidad se utilizan para legitimar el origen de este linaje. Y, desde luego, mostraba la diferencia y privilegios de uno, de este héroe, respecto al resto de la comunidad.

En la apariencia de estos relieves, en los leones esculpidos y, en suma, en el programa arquitectónico del monumento de Pozo Moro, detectamos un traspaso progresivo, una deuda respecto a modelos y técnicas orientales. Un lenguaje oriental que habría sido utilizado por las élites que se estaban formando localmente en esta zona del interior de Albacete. Y es que la interacción entre las comunidades fenicias y las poblaciones locales aceleró los profundos cambios socioeconómicos que se estaban desarrollando ya en esta época. Algunos intentan apropiarse del control de los medios de producción y del intercambio comercial. Pero esta diferenciación, esta competición social, necesita modelos ideológicos que den cobertura a los intentos, por ejemplo, de instaurar una transmisión hereditaria del poder.

Las imágenes sirven aquí a estos propósitos. Tienen como objetivo instaurar y afianzar un orden social. El linaje intenta legitimar su diferenciación mediante la construcción de un mito, de un relato, de sus símbolos. Las imágenes evidencian un mundo desigual. Sin embargo, la escasa duración de estos programas nos habla de la dificultad de estos proyectos. De los esfuerzos que conllevaban estas nuevas formas de poder, pero también de su inestabilidad subyacente.

En todo caso, habían logrado asociar determinadas imágenes a la representación del poder, y esto sería determinante en la historia posterior de los iberos, en la que nos adentramos a continuación.

2. Mitos y hazañas.

Narrar en piedra la historia del linaje

El poder también se representa en el conjunto escultórico de Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén), fechado hacia la segunda mitad del siglo V a.n.e., un universo mitológico que explica la historia de un linaje, es decir, de una familia aristocrática. Es un programa pensado para la exposición y transmisión de su legitimidad y para su justificación como clase dirigente. Es una auténtica campaña de propaganda política, sustentada en grandes proezas, en mitos y hazañas protagonizadas por héroes.

El lenguaje de la imagen se hace grande, las formas se monumentalizan. Hay que pensar que estas esculturas formarían parte de un gran monumento erigido para ser visto, para llamar la atención y para que nadie dude de la grandeza de esta familia. Ésta se autorrepresenta junto a sus antepasados y a sus divinidades, en un discurso ensalzador. Es uno de los mejores ejemplos de cómo la naciente sociedad aristocrática se sirve de recursos de exhibición, básicos para consolidar su lugar en un sistema social muy jerarquizado. Por otra parte y al mismo tiempo, es la *construcción de su propia memoria.*

Hay una intencionalidad clara en la mostración de las esculturas de Cerrillo Blanco. Hasta el mínimo recurso de expresión está encaminado a la exposición social de la historia del linaje. Así queda puesto de manifiesto en el recurso que utilizan en la composición del cuerpo. Los personajes, por norma general, se presentan en una torsión antinatural: las piernas se tallan de perfil, mientras que el torso se vuelve y mira al frente, siendo consciente de que se es observado. Los personajes nos miran

Figura 11. Guerrero de Cerrillo Blanco. Siglo V a.n.e.

descaradamente, nos interpelan como testigos, sentenciando de esta forma la acción, su triunfo o su derrota. Es una llamada de atención, al mismo tiempo que parecen querer asegurarse de que son vistos. Intimidan al espectador: la historia debe ser aceptada.

Vamos a empezar por el final, es decir, por conocer cómo se destruyó el gran monumento que debió ser Cerrillo Blanco. Y comenzamos aquí por una característica que llama la atención nada más observar este conjunto de esculturas: la ausencia de rostros. Todas las personas representadas carecen de rostros salvo una: el guerrero de la doble armadura, un guerrero triunfante. El resto han sido destruidos en un intento de borrar su esencia más profunda. Su destrucción es un acto ritual que se llevó a cabo, probablemente, una vez perdido el sentido del conjunto, llegándose al extremo de eliminar las caras y hocicos de los animales que acompañan a los protagonistas de lo narrado.

Ésta es una historia fascinante, ya que nos remite a una destrucción intencional y a su ocultamiento y sellado en una zanja que atravesaba parte de una antigua necrópolis orientalizante, fechada hacia el siglo VII a.n.e. Nos surgen, al menos, dos preguntas. De un lado, ¿se trata de una acción para eliminar cualquier rastro de la memoria de este linaje, es decir, una especie de *damnatio memoriae?* O, por el contrario, ¿es un intento de preservar su recuerdo? Hagamos un recorrido por esta historia esculpida en piedra y saquemos nuestras propias conclusiones.

Pero… ¿cuál es el comienzo de esta historia? ¿Cómo se apropian de este territorio? Una de las esculturas del conjunto muestra un gesto muy antiguo relacionado con ritos de fundación, asociados a la legitimación del linaje. Es, posiblemente, el antepasado fundador, en cuya imagen se plasma el origen de todo. Este antepasado se representa exultante de juventud. Está en la flor de la vida y así se muestra como joven fecundo. Con toda naturalidad se masturba y vierte su semen en la tierra, como primigenia semilla, gesto simbólico con el que se quería mostrar el dominio de su linaje sobre el territorio.

Este territorio se plasma en piedra. Todo Cerrillo Blanco es una metáfora que quiere significar la apropiación de la naturaleza bajo el poder del linaje, esto es, del príncipe. La naturaleza, por

El linaje

Una fórmula fundamental en la que se sustentan las relaciones en la sociedad ibérica. Es una institución de parentesco que reconoce la existencia de un antepasado mítico, a veces una pareja, del que desciende directamente el príncipe. Para pertenecer a un linaje no es necesario un parentesco de sangre, sino que existían fórmulas para incorporarse a este sistema. A través de un juramento de fidelidad, algunas familias podían formar parte del linaje y adquirir su gentilicio. Son los clientes del príncipe y de la familia que desciende de un antepasado mítico reconocido. Es la invención de una tradición a la que se suman. Así, al abrir la pertenencia al linaje, el aristócrata intenta que el orden social, que le sitúa en posición privilegiada, perdure. Es lo que denominamos una sociedad clientelar.

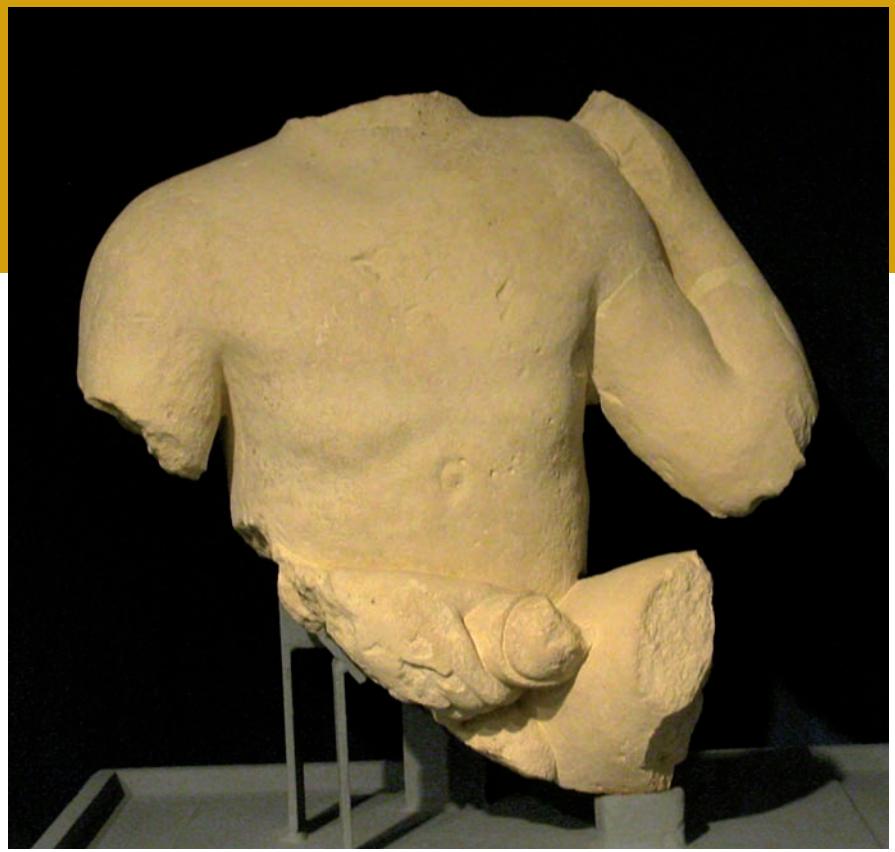


Figura 12. La fundación del linaje de Cerrillo Blanco: la masturbación y el vertido del semen sagrado.

tanto, se proyecta como ideal para la sociedad aristocrática, de ahí que se mezcle el mundo real con el mundo mítico. No es contradictorio, es comprensible, todo está en su espacio y en su tiempo. Ahora…, nosotros tenemos que intentar descifrar esas coordenadas.

La naturaleza familiar, próxima al *oppidum* donde vive el hombre, se expresa a través de animales como el novillo. Esta gran escultura (es una de las de mayores dimensiones del conjunto) muestra la riqueza del campo, la riqueza del príncipe. Es un animal joven y vigoroso, de cuerpo fuerte y pelaje poblado. Se presenta como animal dócil, pareciera que se entrega voluntariamente a un posible sacrificio. Es, en definitiva, signo de la naturaleza terrestre, pero… ¿y la aérea? En el juego de metáforas utilizado en Cerrillo Blanco se "mata dos pájaros de un tiro" con la elección del águila. Dos sentidos se aglutinan en este animal aéreo: por un lado, representa al príncipe, es su signo, es símbolo de su poder. Pero, además, es un animal capaz de controlar el territorio del príncipe desde los aires. Se representa esplendorosa, como ave de alas desplegadas que muestra un plumaje maravilloso. Es animal vigilante, que posee una vista magnífica. Es *el príncipe de los aires*. Debió de ocupar un lugar destacado en las alturas del monumento.

El linaje de Cerrillo Blanco elige, también, a un depredador (¿un lobo o un león?) que clava sus colmillos en un indefenso cordero en un ataque por sorpresa. Es un símil

o metáfora del poder de la familia dirigente, es una expresión de la fuerza sin igual que ha alcanzado y quiere mantener.

El espacio de lo real se mezcla con un universo mítico, protagonizado por algunos de esos seres sobrenaturales que pueblan los mitos y las leyendas ibéricas. En el contexto de este conjunto escultórico, son seres que sancionan las acciones heroicas y protegen el espacio idealizado del príncipe. Son animales aristocráticos al fin y al cabo, aliados u oponentes del héroe. Veamos algunos de ellos.

Una elegante esfinge se presenta como animal protector. Conservamos únicamente una, aunque en origen pudieron ser dos, una pareja más o menos simétrica. Nuestra mágica protagonista entremezcla rasgos humanos y animales. Posee rostro de mujer, adornado con dos largas trenzas, cuerpo de león erguido y unas magníficas alas que le permiten alzar el vuelo cuando le plazca. Es una esfinge mansa y civilizada, así quieren mostrarla y por esa razón aparece vestida con un manto sujeto con una fíbula redonda. Es un animal protector, un animal que proviene de la vieja tradición oriental y mediterránea, fiel acompañante del héroe y guardián de su territorio.

El grifo es otro de los animales mágicos que pueblan el universo mítico de Cerrillo Blanco. Es un ser terrible. Su ferocidad se muestra perfectamente en una cabeza conservada. Se representa como animal en alerta, de boca abierta, quizás rugiente y de pico amenazante. Esta actitud belicosa se traslada a una fantástica lucha entre este animal mítico y una serpiente. Es una escena que se desarrolla en el espacio sagrado. El grifo aparece junto a una palmeta que brota vigorosa a sus pies. ¡Qué fecunda es la tierra del príncipe donde surgen estas magníficas plantas! Pero el grifo se sorprende con el surgir de

Figura 13. Novillo de Cerrillo Blanco. Siglo V a.n.e.

una serpiente que brota junto a la planta. Ésta escala el cuerpo del animal mítico, se enrolla en él y lo ataca en varias ocasiones. El grifo reacciona girando violentamente la cabeza. Las marcas de las dentelladas se concentran en el rostro, sobre todo en el hocico. Ha habido lucha: el grifo ha intentado morder a la serpiente y ésta se ha defendido. Es una lucha fantástica en pleno desarrollo y, posiblemente, el grifo se salga con la suya.

La educación del héroe

¡Cómo son de importantes los ritos de iniciación en la sociedad ibérica! Los pasos están bien marcados en Cerrillo Blanco, como estadios en la educación de los héroes hasta su mitificación final. Las edades del hombre aristócrata se definen a través de las diferentes fases del aprendizaje y de las pruebas que debe superar y, entre ellas, están las actividades de la juventud.

La caza es una de ellas, posiblemente la más importante. El joven debe saber valerse solo, debe conocer y aprovechar los recursos que la naturaleza brinda. Es esta superación individual, en el entorno, la que da las claves necesarias para ir culminando fases en el aprendizaje. Dos relieves muy descriptivos muestran, en Porcuna, estos momentos de iniciación. Exhiben el momento triunfal del regreso del joven cazador con sus presas: toda una hazaña lograda.

El cazador con liebre representa el éxito de una caza más que certera. El joven, sin armas ni artilugios reconocibles, se sirve de la habilidad y de la velocidad, dos rasgos fundamentales. Se representa de regreso a casa, sosteniendo una gran liebre en su mano derecha. El tamaño de la presa refleja cómo se quiere recalcar el valor de la acción. Le acompaña un enorme perro, ¿un mastín?, compañero fiel de aventuras, al que acaricia cariñosamente. Se quiere mostrar la complicidad con el animal, ambos van al mismo paso, incluso los pies del joven y las patas del animal se entrecruzan. El dócil compañero anda a su lado y se muestra igualmente feliz, seguramente ha participado en el juego de la caza y ¡tendrá su recompensa! Otro tipo de caza menor es la de la perdiz. El segundo relieve muestra otro regreso triunfante del adolescente, esta vez con dos presas: dos grandes perdices. De nuevo el recurso del tamaño es utilizado para engrandecer el valor de la acción.

Otra de las actividades en la educación del joven aristócrata es la lucha, que evidencia no sólo la fuerza, sino también el valor, la velocidad, la habilidad y la astucia. Es fundamental pelear contra un igual y así aparece en otro relieve de Cerrillo Blanco, el llamado de los "pugilatos". Dos jóvenes, vestidos con túnicas cortas ceñidas a la cintura, están en plena pelea, en un momento crucial, en el que se muestra la tensión y el equilibrio. Ambos se divierten. Ninguno de los dos quiere caer el primero. Los brazos se entrecruzan, se agarran y ambos buscan coger a su oponente por el cinturón y dar el golpe certero, pero… ¿quién caerá primero?

De nuevo los tres relieves reflejan el interés por ser vistos. Todos los jóvenes protagonistas lo constatan y se aseguran mirando al espectador, sin olvidar las tareas en las que están inmersos.

Los enfrentamientos heroicos

El poder se proyecta a través de la imagen del guerrero vencedor en el enfrentamiento entre iguales. Es, creemos, el siguiente paso en la educación del héroe. El hombre aristocrático debe mostrar su valía en la lucha contra otro aristócrata. En este sentido, los enfrentamientos cuerpo a cuerpo se suceden en la iconografía de Cerrillo Blanco. En ellos se contrapone la victoria y la derrota. Esta última se potencia en el combate, es una lucha a vida o muerte, no hay más alternativa. De nuevo se utiliza un lenguaje claro y directo, realmente explícito. Interesa que sea entendido, ya que en estos

Figura 14. La educación del joven héroe.

episodios se sustenta gran parte de la legitimación del linaje.

Son relatos épicos que narran combates individuales al estilo heroico. La lucha entre dos guerreros, cara a cara, se representa en varias escenas. La primera refleja el instante de mayor tensión del enfrentamiento entre dos vigorosos guerreros. Ambos se muestran en una igualitaria condición y estatus: ahí radica el valor de la acción. Se aproximan y luchan, con las mismas armas, conocen la estrategia y saben que únicamente uno de los dos se hará con la victoria: triunfará. La derrota, además de deshonra, supone la muerte, no hay entre guerreros la posibilidad de salir impune. La muerte, por tanto, se muestra claramente en Cerrillo Blanco. En una escena paralela, el más cruel de los desenlaces tiene lugar. El guerrero vencedor ha desmontado de su caballo, inmoviliza a su oponente y sin dudar ni un instante clava una certera lanza que le dará muerte segura. No hay piedad en el desarrollo de este poder bélico y heroico, es un mensaje claro. No es una excepción, ya que la muerte por enfrentamiento se expresa sin pudor en otra escultura. En este caso, el guerrero vencido yace apenas sin vida, en su último aliento, a los pies del vencedor. Se elige este momento para mostrar la victoria. Con ella se sanciona la acción heroica.

El niño aprende a cazar, se hace hábil. Supera cualquier pelea, va

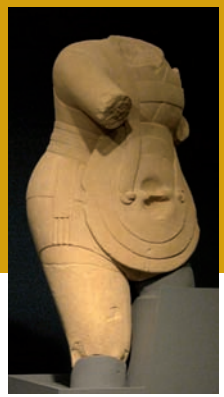


Figura 15. Los enfrentamientos heroicos en Cerrillo Blanco.

adquiriendo fuerza. Tiene el valor suficiente para enfrentarse a un igual, sin dudar un segundo en asumir su destino. No duda, tampoco, en dar muerte a su oponente. Es un héroe y se muestra triunfal. La imagen de esta victoria está magníficamente personificada en Cerrillo Blanco en el llamado *guerrero de la doble armadura* (aludiendo a su atuendo). Se conserva parcialmente, aunque posee el valor de ser la única imagen que mantiene intacto el rostro, donde se concentra gran parte de la carga expresiva de la imagen. Se representa con un gesto serio y sereno, de mirada fija en la que se concentra toda la intensidad de la personalidad del héroe.

Los enfrentamientos míticos

El aristócrata lucha contra iguales y vence. Sí, es un gesto de valor sin duda. Pero, ¿hay mayor proeza que la de

enfrentarse a las fuerzas de la naturaleza y del universo mítico y salir triunfante? Posiblemente no. Nuestro linaje también supera estas pruebas, acciones que convierten a cualquier guerrero en héroe.

Todos sabemos lo difícil que es enfrentarse a un león teniendo como únicas armas nuestras propias manos. Este tipo de lucha parece representarse en una pieza muy fragmentaria. Sin embargo, si este enfrentamiento es toda una hazaña ¿con qué término definir a una lucha entre un hombre y un grifo? Eso es una heroicidad y sólo unos pocos hombres, los mejores, son capaces tan siquiera de intentar este tipo de gesta, menos aún los que salen victoriosos. En Cerrillo Blanco contamos con una de las mejores escenas de gripomaquia de la iconografía ibérica. En una magnífica escultura se expresa el instante de mayor tensión del combate mítico, aunque en este caso tenemos claro quién es el vencedor. El dramatismo, en esta imagen, se concentra en el animal mítico. Parece exhausto, posiblemente está al límite de sus fuerzas. En un último intento, clava sus garras en el muslo del hombre, mientras éste sujeta con sus manos sus fauces. Intenta asfixiarlo y parece que lo va a conseguir. Vencer a este ser sobrenatural supone alcanzar el mayor grado posible para un mortal. El hombre se hace leyenda y su memoria remontará los siglos.

Los antepasados y la divinidad

El universo de Cerrillo Blanco es eminentemente masculino. Sin embargo la imagen de la mujer aparece puntualmente, asociada a un ámbito específico: el de los antepasados míticos. Por supuesto, éstos deben ocupar un lugar destacado en el discurso de legitimación que proyecta este monumento escultórico. Son varias las imágenes que pueden adscribirse a este plano sagrado, aunque queremos hacer especial atención a una pareja, formada por un hombre y una mujer, que posiblemente representen a la pareja origen del linaje. Son dos esculturas de proporciones similares. Ambas se conciben frontales, individualizadas y con un tratamiento técnico semejante. Lo que es interesante es la posibilidad de interpretar ambas imágenes como la pareja fundadora del linaje, una interpretación que se sustenta también en el lugar donde fueron enterrados los restos de las esculturas.

Detengámonos un instante en esta necrópolis orientalizante del siglo VII a.n.e. (doscientos años antes de la creación del conjunto escultórico) compuesta por un conjunto de tumbas bajo un único túmulo, concretamente veinticuatro, todas individuales y de inhumación que siguen una distribución más o menos homogénea. Las tumbas femeninas se disponen al

Figura 16. Los animales míticos y el hombre.

Figura 17. Los antepasados y la divinidad.

exterior y las masculinas tienden a ocupar el interior del túmulo. Esta norma es rota en una sola ocasión. Una tumba doble, localizada en un extremo y algo separada del conjunto de la necrópolis, marca la diferencia. En ella se enterró a un hombre y a una mujer. Éste es el origen, la referencia de esta pequeña comunidad y con esta pareja parece vincularse este linaje de Cerrillo Blanco. De esta forma la pareja esculpida en piedra puede hacer referencia a la pareja enterrada dos siglos antes en esta necrópolis. El linaje vuelve a su origen.

Héroes y antepasados, pero ¿y la divinidad? En Cerrillo Blanco también está presente, rige el plano mítico. Todos los episodios y hazañas se ordenan a los pies de una divinidad omnipresente que decide sobre los designios del territorio del linaje. La divinidad se representa aquí como un hombre que sostiene, al mismo tiempo que domina, a dos cápridos que, de forma simétrica, envuelven a la imponente figura. Representa al dominio sobre la naturaleza, dominio que sólo un dios puede ejercer.

Ésta es sólo una de las formas en que los iberos representaron a sus divinidades. Es uno de los ejemplos más antiguos. Veremos enseguida muchas otras maneras de plasmación divina.

3. Divinidad

Explicar lo sobrehumano

Los pueblos antiguos elaboraron un amplio conjunto de explicaciones sobre el mundo que les rodeaba. Debieron dar una respuesta cultural a múltiples acontecimientos: desde los relacionados con la meteorología, como las tormentas o las sequías, a sucesos más cotidianos, como el canto de las aves, hasta los hechos extraordinarios entre los que podemos mencionar la suerte en la batalla o el viaje al tiempo de la muerte.

Los iberos no estuvieron al margen de la preocupación, común a las sociedades humanas, de observar y explicar los sucesos que determinaban sus condiciones de vida. En algunos casos, como el mundo griego o romano, tenemos la ventaja de disponer de relatos escritos sobre sus creencias. De otros pueblos, como el ibero, no nos ha llegado ninguna narración sobre sus dioses o sus mitologías. ¿Cómo aproximarnos entonces, cómo conocerlos?

Debemos partir, en primer lugar, de la amplia acepción que lo sagrado tenía en las culturas del Mediterráneo antiguo. Partir de que su percepción del mundo tiene poco que ver con la nuestra. Así, y lejos de la necesidad de dar forma humana a lo divino, a lo que nosotros estamos acostumbrados, muchas culturas antiguas concebían que lo sagrado podía estar presente en una multiplicidad de circunstancias y de espacios. Su perspectiva era, por tanto, diferente: lo sagrado podía invadirlo todo, o podía asomar, por ejemplo, bajo la apariencia de un bosque, de los árboles o de las piedras. Lo religioso podía ser, así, el lugar, natural y agreste en ocasiones, pero un lugar que era, en todo caso, sagrado. Una fuente que

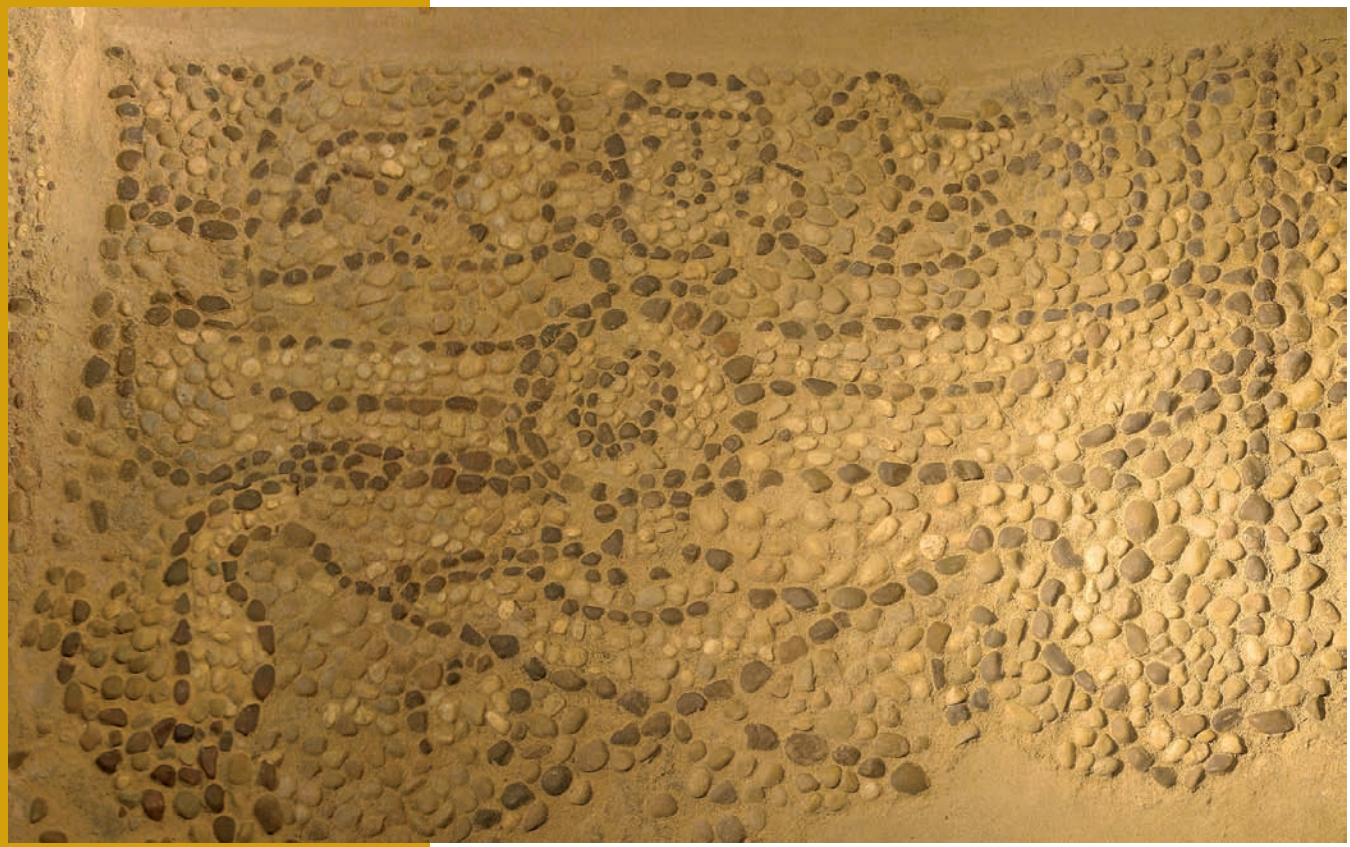


Figura 18. Detalle del mosaico de Cerro Gil. Siglo V a.n.e.

brota, un espacio rodeado y presidido tan sólo por la naturaleza, un ambiente natural fecundo que era, en sí mismo, fuente de riqueza para el hombre. Así, ciertos parajes serían objeto de las visitas rituales y del culto.

Posteriormente, el hombre podía construir allí un sencillo altar, donde llevar sus ofrendas o, con el tiempo, santuarios y edificios que perpetuaban su vinculación con el lugar. La religiosidad de los iberos era, por tanto, amplia: junto a los grandes dioses, que pudieron, o no, asumir formas humanas, conviven otros seres infinitos y multiformes (como los llamados démones o personajes semidivinos, intermediarios). Incluso lo divino pudo adoptar otras formas. Así lo indican los cultos betílicos, en los que la divinidad

Figura 19. Divinidad de El Carambolo.
Siglos VIII-VII a.n.e.

se encarna en una piedra que ha podido caer del cielo, que suele asumir una forma alargada.

En estas líneas nos centraremos en la representación antropomorfa de la divinidad. ¿Cuáles son estas primeras representaciones de las divinidades ibéricas? La aparición de la imagen divina está unida a las fuertes transformaciones que el sur de la Península Ibérica experimentó hacia los siglos VII-VI a.n.e. Fenicios, etruscos y griegos, entre otros pueblos, aportaron ideas, creencias y rasgos que podemos observar en la imagen divina que llega a tierras peninsulares.

En ocasiones, la divinidad se representa como mujer. Se muestra desnuda, con pechos y fecundidad marcada, como la diosa de El Carambolo (Sevilla), una estatuilla de bronce, importada, de procedencia mediterránea oriental. Aparece sentada en un trono escrito, con una dedicación que nos aclara su nombre: es una Astarté fenicia. Reencarna todo lo que es fecundo, se muestra frontal y atenta, al mismo tiempo que exhibe el esplendor de un cuerpo femenino maduro.

Pero las divinidades foráneas no se asumen sin más. Se reelaboran en una imagen propia. Sólo así pueden adaptarse a la sociedad ibérica, que necesita de símbolos propios. La dama de alabastro encontrada en Galera es buena muestra de ello, de cómo se da forma a una divinidad, sintetizando aspectos propios de diversos ámbitos culturales. Aparece sentada y flanqueada por dos esfinges, con sus pies desnudos sobre un taburete y sujetando entre sus manos un cuenco donde vertía el líquido que recorría su cuerpo y fluía a partir de sus pechos. Es, pues, una dama-fuente, que permite que una persona controle cuándo se derrama el líquido sagrado como parte del ritual. Sabemos que fue una pieza apreciada, usada durante generaciones. Finalmente, se depositó en una tumba en la necrópolis de Tutugi (Granada), durante el siglo V a.n.e. Estaba unida a un linaje y a un culto aristocrático, minoritario, restringido. No todo el mundo podía acceder y poseer este tipo de imagen.

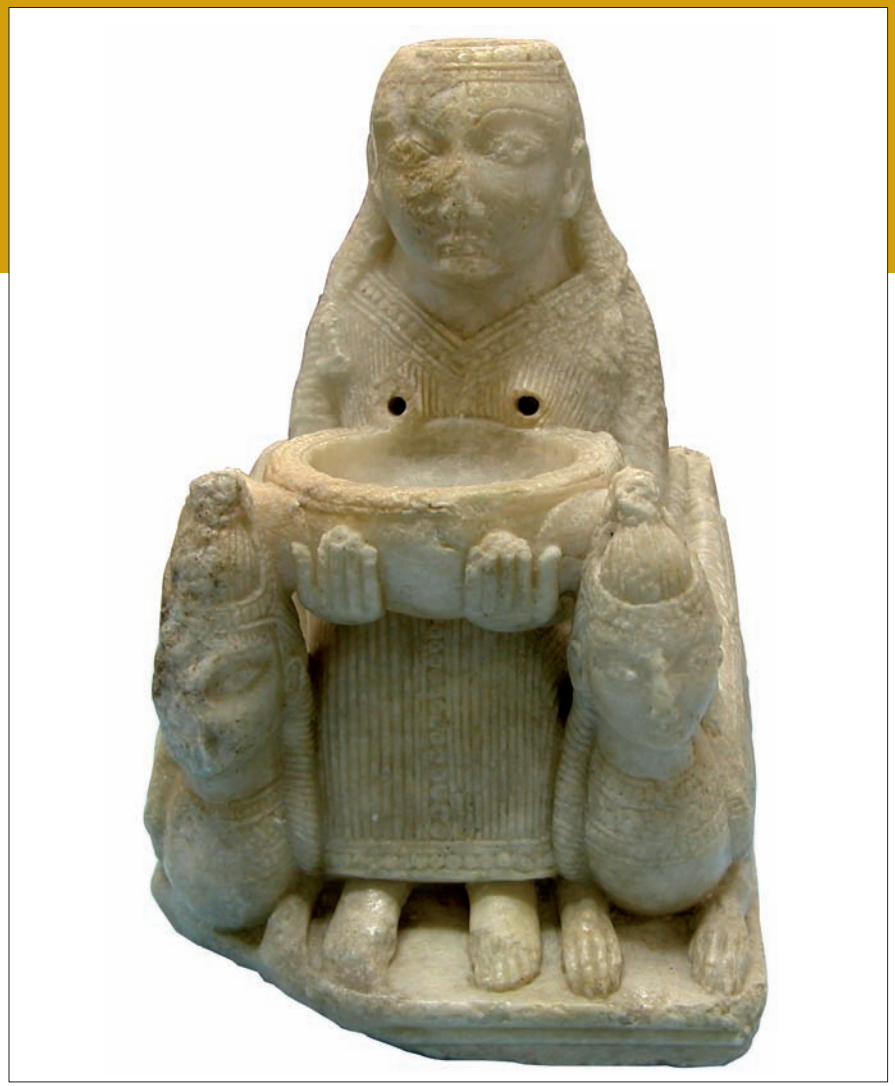


Figura 20. Diosa de Tutugi. Siglo VII a.n.e.

Vemos, pues, cómo en la divinidad femenina se repiten ciertos rasgos. Puede ser alada y estar rodeada por animales, especialmente aves o por seres fantásticos, como los grifos y las esfinges. El estar acompañada es importante, ya que los animales protegen su espacio y anuncian sus dominios. Tiene poder sobre el cielo, ya que es alada, también poder fecundador, que muestran las flores que sujeta y domina un espacio mítico, que definen los seres irreales que la acompañan.

En Cerro Gil, en Iniesta (Cuenca), encontramos esta divinidad en un mosaico de guijarros que apareció rodeando una tumba con forma tumular, dentro de una necrópolis de cremación de los siglos V y IV a.n.e. En el mosaico, y con diferentes colores, aparece la diosa sedente, con un peinado propio (de estilo oriental o hathórico), que sujeta en sus manos

Figura 21. La Dama de Baza. Siglo IV a.n.e.

flores de loto y que es rodeada por animales simétricamente dispuestos, entre los que destacan las aves y los cánidos. El entorno de la naturaleza aparece con una profusión de elementos vegetales. Es la divinidad fecunda que posa sus pies en la tierra y de la que brota vida.

Destaca la vinculación entre la divinidad y las aves. Éstas anuncian los cambios estacionales y, con ello, los trabajos asociados a cada época del año. Pero tenían, además, otros significados: se pensó que permitían vincular el espacio de los hombres y el de los dioses. Pueden estar en todas partes y emiten cantos enigmáticos que los hombres debían interpretar, ya que se creía que anunciaban eventos, algunos cotidianos como el nuevo día del gallo, y otros trascendentes, como la muerte o el desastre en la batalla.

En conjunto, se trata de una figuración claramente sobrenatural, una divinidad que reúne otros elementos, en un modelo que es heredero del periodo Orientalizante. Nos recuerda, de hecho, a los bronces del Berrueco (Salamanca),

Figura 22. Pebetero de Cabecico del Tesoro.

donde el cuerpo de la divinidad es el disco solar, dotado de unas alas expansivas, quizás una divinidad astral, algo a lo que se unen los capullos florales, que encontraremos frecuentemente y que remiten a la fecundidad de la tierra. Otros ejemplos de esta concepción religiosa son los ya citados del bronce Carriazo, de un marfil de Medellín o de la diosa que aparece en Pozo Moro.

Un caso ejemplar de esta asociación, entre la divinidad femenina y el ave, es la gran Dama sedente de Baza (Granada), que aparece ricamente ataviada y sostiene un pichón en su mano izquierda. Se halló en una tumba ibérica en el siglo IV a.n.e. Por una parte, la dama se muestra con la riqueza ornamental y con la majestad en los vestidos y en las joyas que son propios de su condición, pero por otra es el receptáculo que va a contener, y con ello a proteger, las cenizas de la cremación de un difunto. Hoy sabemos que era una mujer. Puede haber incluso una identificación entre la mujer difunta y la estatua femenina que la acoge, protege y representa.

Es a partir del siglo III a.n.e. cuando se incrementa el número de imágenes relacionadas con la divinidad de la naturaleza, de la tierra. Como las numerosas terracotas femeninas, con ricos tocados que insisten en la profusión vegetal y en las aves afrontadas, inmediatas al rostro femenino. Estas esculturas de arcilla se interpretan en muchos lugares del Mediterráneo como pebeteros, ya que en su parte superior se quemaron diferentes sustancias vegetales, en especial plantas aromáticas. Sin embargo, en la Península Ibérica aparecen frecuentemente intactos, sin huellas de haberse utilizado como incensarios, lo que nos lleva a proponer que fue su iconografía el motivo de su gran aceptación en los santuarios y en las necrópolis ibéricas.

Su fácil fabricación expandió a gran escala la imagen de la divinidad, semejante a la Demeter-Koré de otros lugares del Mediterráneo y que se relaciona con la fertilidad y la riqueza vegetal, en concreto con el don anual del grano y los otros frutos de la tierra que aportan las estaciones. Es interesante subrayar cómo en Coimbra del Barranco Ancho, en Murcia, encontramos estas terracotas en superficie y no en las tumbas, lo que parece corroborar que formaron parte de rituales posteriores al entierro del difunto.

Estos casos nos llevan a constatar cómo en el mundo ibérico la figuración de la divinidad es variada. La divinidad agrupa atributos, acumula nombres que se recitan en relatos y que se aprenden como parte de la tradición y como forma de transmitir cuáles eran sus atributos. En ocasiones, es también protectora y curótrofa —es decir

nutricia, maternal—, y así la encontramos en numerosos soportes, como en piedra en el Castellet de Bernabé (Valencia), en un bronce del Instituto Gómez-Moreno (Granada) o en barro cocido, como en el Cabecico del Tesoro (Murcia) o en la Albufereta (Valencia). En este último caso la diosa amamanta un niño que es quizás el difunto enterrado, al que la divinidad acoge.

Debe quedar claro que las divinidades femeninas no eran las únicas de los iberos, aunque sí predominaban. Si hemos visto que las acompañan ciertos animales, al hablar de la divinidad masculina hay que hablar de otros seres que la anuncian y la definen. De hecho, la divinidad masculina aparece con ellos. Es el Señor de los Animales (el llamado Déspotes Therôn mediterráneo): aparece como su dominador, con los animales que le son propios, que le rodean. En origen, habitan un territorio semisalvaje, diferente a los campos agrarios y a los animales domésticos del hábitat ibero. Uno de los ejemplos más antiguos pertenece al gran conjunto escultórico de Cerrillo Blanco de Porcuna ya visto, en que el dios sostiene dos cápridos que envuelven y magnifican el cuerpo de su Señor.

El dios masculino se acompaña también de caballos, un animal claramente vinculado a la ideología aristocrática, que requiere un cuidado exigente y cuya doma sería prueba del valor y, también, del estatus social. Así lo encontramos en el sureste y la alta Andalucía, en unos relieves en piedra que muestran un personaje central que sujeta a dos caballos rampantes situados a sus dos lados. Estos relieves del "domador de caballos" se relacionan

Figura 23. Divinidades curótrofas: exvoto en bronce de la colección Gómez-Moreno (izquierda) y terracota de la necrópolis de Cabecico del Tesoro (derecha).

Figura 24. Despotes Therôn: relieves de Sagunto (izquierda) y de Turruñuelos (derecha).

con la protección de estos animales, de importancia política y económica clave. Hemos conservado varios ejemplos, como los procedentes de Turruñuelos (Jaén), de Montealegre del Castillo (Albacete), aquí en relación con el importante santuario del Cerro de los Santos, o de Sagunto (Valencia).

Es indudable que ciertos sectores sociales crearon estas imágenes, representaciones de lo divino, utilizando lo sagrado como forma de legitimar el poder que pretendían detentar. Para ello situaron a los dioses en un ambiente irreal y lejano pero, al mismo tiempo, próximo a ellos. Apropiarse de la conexión con esta esfera divina y presentarse como sus descifradores era un indudable mecanismo de poder social. Y así, puesto que cada imagen es una creación social, nuestro acercamiento a los dioses de los iberos nos permite, en el fondo, conocer mejor los sectores vinculados a esta creación de imágenes y las estrategias que utilizan.

Esto nos conduce, en el fondo, a subrayar el carácter profundamente histórico de lo religioso y, por tanto, de sus imágenes. La configuración de la divinidad es síntesis de procesos que están sometidos al tiempo, y que varían en función de cómo cambian los sistemas de transmisión y legitimación política.

4. Héroe

El enfrentamiento mítico

Niños venid, sentaos aquí conmigo, os voy a contar una historia —dijo con voz pausada Iltiratin.

——¡Venid! —gritó Ulkailtu. Estaba expectante, era el más interesado en que sus amigos conocieran el viejo relato. Su abuelo ya se lo había contado en numerosas ocasiones, rememorando a ese personaje tan ilustre, su antepasado. Le gustaba pensar en ello y, a su vez, contar de nuevo la historia.

—¿De qué nos vas a hablar hoy? —gritaron los niños casi al mismo tiempo.

El viejo acostumbraba a contarles cuentos a los niños, historias sobre los hombres y mujeres que fundaron y vivieron en las tierras que ahora ellos habitaban. Solía decir que era una forma de no olvidar.

—Hoy os voy a hablar de un hombre fantástico. Un hombre como el que no han nacido dos. Un hombre que vivió en estas tierras y que las liberó de un monstruo.

Todos miraban al viejo esperando el relato.

—"Cada vez se hacía más oscuro, pero sabía que no podía, que no debía retroceder. Atrás quedaba la ciudad, atrás quedaba su gente. Él sabía que todas las miradas estarían pendientes de su regreso victorioso. Volvería a verlos, estaba seguro de ello, tanto como de que no cejaría hasta alcanzar sus objetivos. Era el mejor de todos, desde muy niño destacó por su astucia y su fuerza. Dominaba el arte de la caza…"

—¡Como tú Ulkailtu!, ¡pero de grillos!

Ulkailtu se sonrojó.

—Sssss!! "Dominaba la caza y en esos momentos de soledad recordaba la primera vez que salió a cazar, únicamente acompañado de su perro.

Figura 25. Detalle del enfrentamiento entre el héroe y el lobo del conjunto escultórico de El Pajarillo. Siglo IV a.n.e.

Su conocimiento del rastreo era fundamental para lo que se disponía a hacer. Era la prueba más difícil de su vida, algo que tenía que hacer solo. Debía enfrentarse al temido monstruo, con la única ayuda de su astucia y de su fuerza. Lucharía contra una bestia descomunal, de ojos terribles y una boca enorme, en la que cabrían dos hombres juntos, con sus dientes podría devorar tres ovejas enteras de un solo bocado. Pero su ferocidad no iba a impedirle llevar a cabo su empeño.

A pesar de lo andado, sus pasos eran ligeros y fuertes, como su decisión. Sentía el crujir de las hojas secas bajo sus pies. En ese momento pensó que estaba oyendo ruidos jamás oídos y estaba viendo cosas jamás vistas. Se encontraba en un espacio recóndito, donde nunca ningún hombre había llegado solo. La oscuridad de la noche dificultaba avanzar por una senda que se estrechaba cada vez más, devorada por marañas y marañas de espinos. Sabía que estaba cerca, así que intentó ser más cauto. De repente, una sombra se cruzó por su camino, fue sólo una amenaza. Si hubiera querido atacarle —pensó él— lo habría hecho aprovechando el espesor del bosque... Quizás intentaba persuadirlo para que no siguiese, ya que estaba cerca de su guarida. Supo que era el momento decisivo, así que corrió al frente. Al final del camino, se abrió un claro y allí, frente a él, apareció la enorme sombra negra. Frenó y despacio, aunque con seguridad, fue avanzando hacia el gigantesco lobo. Tenía preparada la falcata escondida bajo la capa, que empuñó fuertemente con la mano derecha. Instintivamente enrolló el manto en su antebrazo izquierdo, a modo de escudo improvisado. Frente al monstruo no dudó un instante, mucho menos al ver que un niño, medio caído sobre el suelo, desnudo y magullado, reclamaba la vida."

Ésta podría ser una de las muchas formas de las que contar la historia narrada en el conjunto escultórico del santuario de El Pajarillo (Jaén). Quizás una historia que se transmitió oralmente y quizás una hazaña que se fijó durante varios siglos en la memoria colectiva. Sin duda, la manera en que el héroe y su acción mítica pasaron a formar parte de una historia común y reconocida, llegando a convertirse en signo de identidad de un territorio. Se trata de un mito, al fin y al cabo, con su inmensa capacidad evocadora de un tiempo remoto.

Las esculturas de El Pajarillo captan el instante de mayor tensión del enfrentamiento heroico, el momento en el que el hombre se hace héroe. Se presenta ante un lobo de gigantescas dimensiones y se dispone, casi instintivamente, para el ataque. Ambos están listos. El hombre se prepara en una sucesión de pequeños actos: se aferra a la *falcata* que esconde bajo el manto, que utilizará como elemento sorpresa al desenfundarla en el momento preciso y, para protegerse del ataque del lobo, recoge el manto y lo enrolla en su antebrazo izquierdo, anteponiéndolo al cuerpo. Es una estrategia preparatoria, cargada de improvisación, al mismo tiempo que de precisión. La inteligencia y la astucia, sin duda, son cualidades del héroe. Debe hacer estos movimientos sin dejar de mirar a los grandes ojos del lobo, que se muestran abiertos y atentos. Éste se simplifica en una enorme cabeza (que llamamos *prótome),* cargada de fuerza expresiva: tal vez está surgiendo de la espesura o de la profundidad de una cueva. Todo él está alerta y mostrando una ferocidad evidente: con la boca abierta, enseña una inacabable fila de dientes, el hocico arrugado, muestra las fauces y las orejas hacia atrás, que revelan el momento previo al ataque.

El enfrentamiento es tan descriptivo y está tan lleno de detalles que podría imaginarse el desenlace:

"*...el hombre avanza, da un gran paso, así se muestra y cubre su cuerpo con el escudo de tela que le proporciona su pesado manto envuelto en el brazo. Es, al mismo tiempo, un señuelo. En ese momento el lobo, como una gran cabeza, ataca ferozmente al reclamo, fija su mirada y muerde. Es ahí cuando el guerrero saca la falcata y la clava en el monstruo, dándole muerte*".

Son imágenes que muestran un mito vivo, en el que se cree. Es un

episodio fijado en un pasado, un recuerdo revivido, una forma de historia profundamente real. Pero la imagen es utilizada con la intencionalidad de hacer renacer una acción heroica, con un claro fin político. El héroe representa a un antepasado, una imagen que se adopta o que se inventa como forma de legitimar al linaje que pretende llevar a cabo un proyecto de expansión y control del valle del río Jandulilla, en la actual provincia de Jaén. Profundizando un poco más en su significado, teniendo en cuenta su contexto arqueológico y territorial, estas imágenes pertenecen a un santuario de frontera, un espacio de culto ubicado en el límite sur de la zona de expansión del *oppidum* de Úbeda la Vieja, ciudad de origen de la familia que dirige este proyecto a inicios del siglo IV a.n.e. En este santuario sólo la aristocracia y sus clientes tendrían el privilegio de llevar a cabo sus ritos a los pies de la imagen del héroe fundador.

No es de extrañar, por tanto, que la imagen del héroe se asocie a la legitimación de acciones. El mito quiere hacerse extensivo a todos los que viven en ese territorio (en este caso, el de Úbeda la Vieja), que pertenezca a todo un colectivo, aunque la hazaña la protagonice el antepasado del linaje dirigente. Así sanciona y ratifica su liderazgo.

¿Cómo se hace un héroe?

El ejemplo que hemos visto en Jaén no es una excepción. Las imágenes de los iberos se llenan de personajes que llevan a cabo acciones heroicas y únicas, propias de personas que sobresalen en la comunidad. Héroes de los que no conocemos sus nombres, pero de los que sabemos que se enfrentaron a retos magníficos y que los superaron. Pero ¿qué significaría ser un héroe entre los iberos? La ideología ibérica no cuenta con un grupo de mitos tan amplio como Grecia y Roma. Carecemos por otra parte de textos escritos que nos cuenten estas historias de héroes y de hazañas, sin embargo, contamos con un amplio grupo de imágenes que nos permiten rastrear su mitología. Son pequeñas escenas que forman parte de historias más amplias.

El héroe debe cumplir una serie de requisitos. Uno fundamental es el nacimiento en el seno de una familia aristocrática. Entre los suyos, aprenderá enseñanzas necesarias: desde la educación, el aprendizaje de la caza, la instrucción con las armas… Tiene que ir superando una serie de pasos para llegar al momento más importante, en que debe enfrentarse a su prueba definitiva. El héroe ibérico es un joven (a veces aparece como un joven adolescente desnudo) que madura y que adquiere otro grado al vencer a su oponente. Un estadio más en una ritualidad de paso al que sólo tienen el privilegio de llegar unos pocos: los mejores. El recuerdo de su victoria lo convierte en un ser semi-divinizado, pero no es una divinidad. Su poder se sustenta en la fuerza, la decisión y la inteligencia para llevar a cabo retos casi inalcanzables, superados tan sólo por muy pocos elegidos.

Los signos del héroe

El héroe ibérico tiene signos propios. Lo normal es que se acompañe de sus armas y de sus atributos, propios de su estatus social y de su condición de guerrero. La *falcata* o espada ibérica es uno de esos signos. En otras ocasiones, en sustitución de ésta se sirve de un puñal. También porta un escudo (a veces improvisado como hemos visto en El Pajarillo) o una jabalina.

Las armas pueden ser o no ser utilizadas, existen variaciones al respecto. En ocasiones el héroe se sirve de ellas para llevar a cabo su hazaña, mientras que en otras no llega a usarlas. En estos casos, la fuerza y la astucia se combinan en una estrategia que desprende un valor incalculable. Es el caso de las representaciones en las que se enfrenta a un gigantesco lobo con sus manos. Conocemos un caso muy claro procedente de La Alcudia de Elche: una imagen pintada sobre un vaso cerámico donde un joven lucha valiéndose únicamente de sus manos, lo que confiere más mérito a su hazaña. Las miradas de ambos se cruzan

Figura 26. El héroe y el lobo en un vaso de La Alcudia de Elche. Siglo II a.n.e.

en el ataque, un momento en el que el hombre coge con la mano derecha la larga lengua del animal. Porta una jabalina en su mano izquierda, pero no la utiliza. Posiblemente, una vez ha dado muerte al lobo, regresará con esta gran lengua como trofeo y señal de su hazaña.

El adversario del héroe

El descomunal oponente es, sin duda, el que otorga un valor especial a la acción. Habita en el espacio salvaje, donde "pocos hombres se atreven a entrar", el espacio del bosque, donde la densa vegetación y el agua dan cobijo a su guarida.

Figura 27. La lucha con el grifo en una matriz de orfebre de la necrópolis de Cabezo Lucero. Siglo IV a.n.e.

Unas veces se trata de un animal real, lo hemos visto con el lobo, y otras es un león, tal y como muestra el cinturón de oro de La Aliseda (Cáceres). El tamaño del adversario se figura descomunal, incrementando así el valor de la acción heroica. En otras ocasiones, el animal es sobrenatural. En estos casos, el héroe traspasa las fronteras

Figura 28. El enfrentamiento con la esfinge del vaso del Corral de Saus. Siglo II a.n.e.

de lo real y adquiere un cariz fuertemente mitificado. El grifo es uno de estos animales, un ser con cabeza de ave, de fino y curvo pico y cuerpo de felino alado. Posee unas características de fiereza que superan a los propios animales terrestres. Éste es el caso del ya citado enfrentamiento representado en Cerrillo Blanco (Jaén). También en la matriz de orfebre encontrada en una tumba de Cabezo Lucero (Alicante) se plasma otro momento de esta misma lucha, aunque aquí el héroe empuña una espada, que clava en los cuartos traseros del grifo. Éste despliega las alas e intenta escapar. La presencia de una esfinge ratifica aquí el tiempo del mito.

También la esfinge puede ser adversaria del héroe, como animal híbrido con cuerpo de león alado y cabeza humana. Es un animal bastante escaso en las escenas mitológicas ibéricas, aunque muy presente en su iconografía como animal en solitario. En un vaso de Corral de Saus (Valencia) aparecen dos momentos de esa lucha en un lugar repleto de vegetación: en un primer contacto, el héroe se acerca y se enfrenta a la esfinge con su lanza, con la que atraviesa una de las patas delanteras. En un segundo momento, saca un pequeño puñal con el que da muerte al animal.

Rememorar al héroe

La memoria, como veremos más adelante, es fundamental para la perpetuación de iconos e imágenes. En el caso del territorio del *oppidum* de Úbeda la Vieja (Jaén), donde surge la leyenda del héroe de El Pajarillo, el icono del lobo se utiliza en las acuñaciones de las monedas de la ciudad (siglo II a.n.e.). Ésta lo asume como su símbolo. Es, en cierta manera, la pervivencia del origen heroico del linaje que, doscientos años antes, quiso permanecer en la historia.

5. Comercio.

La reelaboración de lo importado

Iltiratin observaba impaciente, escudriñaba alternativamente a su padre, Biurkere, y al horizonte, al camino que rodeaba la colina. Aguantaba a duras penas la impaciencia. Los dos esperaban de pie, ante la puerta amurallada de la ciudad. ¿Cuándo llegarían? Tampoco venían de tan lejos. Los extranjeros vivían a un par de jornadas, siguiendo el curso del río.

Iltiratin se había acostumbrado a que, cada cierto tiempo, llegasen con objetos extraños. Desplegaban sus mercancías, que su familia conseguía a cambio de productos habituales, como eran cereales u ovejas, pero también de otros manufacturados, que los extranjeros apreciaban. Lo cierto es que había que reunir grandes cantidades, tanto de materias primas como de productos elaborados, para poder obtener esos objetos lejanos. Esto había implicado un gran trabajo para todos, organizarse y acumular estos productos como nunca antes habían hecho.

¡Por fin llegaban! Había sido una larga espera. Colocaban los carros, daban de beber a los caballos, saludaban y conversaban con la familia de Iltiratin. Afortunadamente, ambos grupos habían aprendido a comunicarse, a entenderse. El resto del poblado observaba atento, guardando una prudente distancia. La familia de Iltiratin tenía el privilegio de llegar a acuerdos con los extraños, lo que les había supuesto bastantes problemas al principio: implicaba el control de las tierras y una nueva organización del trabajo de todos. Esto, claro, no se había logrado sin utilizar la fuerza, pero los demás habían aprendido que el intercambio con los extranjeros estaba reservado a sus parientes. Era su privilegio. Todos esperaban poder recibir

Figura 29. Importaciones y su reelaboración local: crátera griega de la necrópolis de Toya y producción indígena en una crátera de la necrópolis de El Cigarralejo.

después alguno de los objetos, y entregaban a cambio gran parte del fruto de su trabajo a la familia.

Finalmente, podían ver el contenido de los carros, e Iltiratin observó desde la primera fila cómo se apartaban algunas vasijas. Esta vez, la elección había sido fácil: las pinturas de la vasija contaban el relato que más le gustaba escuchar, el de aquel monstruo blanco, de cuerpo de león y cabeza de ave, que surgía imponente de la espesura del bosque. Era algo inaudito. Sin duda, pertenecía a lo desconocido, al mundo sobrehumano. Sorprendía a todos, que huían aterrados. Destrozaba las cosechas y robaba el ganado. Alguien, finalmente, debía hacerle frente, aquel que salvaría a todos, y a quien el pueblo cantaría y recordaría por ello. Biurkere le había contado, hacía ya tiempo, que aquel valiente era antepasado suyo. De ahora en adelante, la vasija de los extraños y sus figuras les permitiría contar mejor, cuando caía la luz de la tarde, aquel relato.

Con el tiempo, aquella vasija pasaría a ser propiedad de Iltiratin, como regalo de su padre. Quizás por el recuerdo de aquel día para él siempre fue especial. En los años siguientes, aprendió a comunicarse con los extraños, que continuaron viniendo regularmente, incluso intentó que en el poblado hiciesen objetos semejantes a los que les traían, que relatasen más exactamente sus historias.

Aprendió a dibujar sus palabras. Escritura, lo llamaban. Dirigió con valor, e intentó que con justicia, la vida de la comunidad. Procuró que el orden heredado por sus antepasados continuara. De hecho, les recordaba a menudo, cuando contemplaba su imagen en el lugar de los muertos, cuando contaba sus historias ante una audiencia siempre atenta. Después, cuando llegó el momento de su muerte, la vasija del grifo blanco fue la elegida para acompañar a Iltiratin, para contener sus restos cremados. El gran grifo le envolvería en la urna, le protegería y portaría con sus alas blancas en el tránsito, en el viaje largo y difícil hacia lo desconocido que iniciaba ahora. Iltiratin había completado el ciclo de la vida y ante él comenzaba ahora el de la muerte.

El Mediterráneo fue, desde mucho antes de los iberos, un espacio abierto, un medio permeable que facilitaba recorrer grandes distancias, si se sabía cómo. Los pueblos ribereños de este mar compartido fueron en la antigüedad navegantes que conocieron bien su medio. La navegación dividía las estaciones del año en aptas o no aptas para el comercio. El mar era su calendario.

La travesía marina les llevaba a detenerse en numerosos puertos, donde intercambiaban y renovaban sus productos. De esta forma se llegó, desde la Edad del Bronce, a las costas de la Península Ibérica. De este comercio fueron protagonistas tanto fenicios, como griegos, como otros pueblos del Mediterráneo o tripulaciones frecuentemente mixtas, con gentes de diversa procedencia, que se sucedieron en las exploraciones de distintos territorios de la Península Ibérica desde, al menos, el siglo IX a.n.e.

Las formas concretas del comercio fueron amplias y muy variadas. Podían ser contactos irregulares y desiguales, pero también ser un punto frecuentado estacionalmente que, con el tiempo, podía convertirse en un asentamiento estable. La mayor conveniencia de ciertos lugares hizo que los comerciantes se asentaran de forma duradera, como emporio o colonia.

Frecuentemente, el comercio se dirigía y redistribuía desde la costa. Éste fue el caso de La Fonteta, establecimiento fenicio ubicado cerca de la desembocadura del río Segura, en la actual Alicante. A partir de estos asentamientos se recorría el curso de los ríos, se ascendía desde la seguridad del puerto a territorios poblados por otras gentes, con las que se establecían pactos y alianzas, personales o duraderas. Ésta es la forma en que se produjo la gran expansión del tráfico de mercancías fenicias por la Península Ibérica, desde las zonas del estrecho de Gibraltar, el Mediterráneo central y las factorías de Ibiza. Un temprano ejemplo es Sant Jaume-Mas d´en Serrà (Tarragona), posible almacén fortificado donde abundan las ánforas fenicias.

¿Qué productos llegaron? Para acercarnos a saberlo debemos partir de que los cargamentos solían ser variados, ya que las mercancías que llevaban los barcos iban renovándose en las diferentes etapas del viaje. En este comercio de cabotaje se intercambian tanto continentes como contenidos: desde cerámicas portadoras de productos como vino o aceite, a herramientas diversas, a hierro u otros metales, a elementos de adorno en marfil, a platos y fuentes de cerámica, etc. Entre las atracciones principales de la Península Ibérica destacó su riqueza minera, que fue un motivo del gran interés de los fenicios por el suroeste, en la zona de Ríotinto en Huelva, o que favorecería también la aparición de asentamientos en la zona argentífera del Siurana (Puig Roig y el Calvari, Girona). Debemos imaginar, además, que existía toda una serie de materias primas, difícilmente reconocibles arqueológicamente por su carácter perecedero pero centrales en este comercio. Es decir, desde el apreciado esparto, a las maderas de los bosques, los cereales, los cueros y pieles, los caballos, la lana, la carne, el lino, la miel, etc., productos cuyo intercambio acercaba a los indígenas a las vías transitadas.

A su vez, las mujeres y los hombres de origen local aportarían, en los núcleos coloniales, no sólo fuerza de trabajo y lazos sexuales y reproductivos, sino también informaciones de gran interés, absolutamente cruciales para los proyectos comerciales de los fenicios. Conocimientos sobre los recursos a explotar, sobre los caminos y las rutas, sobre las lenguas, las costumbres y las prácticas de intercambio. Aliados, y con el tiempo parientes, con los que pactar, negociar y comerciar.

Algunos barcos hundidos recuperados por la arqueología subacuática, como el griego de Cala Sant Vicenç o el probablemente púnico de El Sec, ambos naufragados en las costas de Mallorca, nos ayudan a conocer los cargamentos y fórmulas de este comercio. El intercambio significaba un pacto que, en ocasiones, podía ser útil dejar por escrito. Así lo muestra, por ejemplo, la inscripción de

Figura 30. Inscripción comercial procedente de Empùries.

Empùries I. Conservada en una lámina de plomo, en ella aparece una persona, Baspedas, posiblemente originario de Sagunto, que debe suministrar entre otros productos "ánforas (de vino), no menos de diez". Un tipo de envase, y de producto, que de hecho está presente en el pecio de Cala Sant Vicenç, donde se hallaron 26 ánforas ibéricas arcaicas muy parecidas a las fenicias.

El ejemplo de Baspedas nos avisa de que el papel de las comunidades indígenas no fue pasivo en este comercio. Se trata de un contacto cultural, con intereses mutuos. De ello nos informan también las cinco cartas comerciales localizadas en Empùries y Pech Maho, que han cambiado nuestro conocimiento de las estructuras del comercio que establecieron iberos y foceo-massaliotas. Un largo camino de intercambios donde se fue sustituyendo el comercio simple, en el que dominaba el intercambio de producto por producto, por un sistema complejo en el que tiene cada vez mayor cabida un patrón monetario. A pesar de su reducido número, estos textos conservados nos muestran el desarrollo y perduración de un sistema de transacciones y relaciones complejas entre productores y agentes comerciales.

Este contacto y diálogo, así como la importante llegada de personas y productos del Mediterráneo, tuvieron indudables consecuencias en las sociedades locales. La pugna por controlar los resortes de este comercio, que generaba riqueza, significó también medios para controlar al resto de la población. Se trata de un contexto de progresiva transformación que aumenta las desigualdades. El control del trabajo y la producción local, que entre otros permitía obtener productos para el comercio, transformó las relaciones sociales y, en el tiempo, contribuyó al surgimiento de las aristocracias y de las clientelas.

El mundo de las imágenes nos proporciona, una vez más, un testimonio privilegiado para acercarnos a estos procesos en que se inserta el comercio. El objeto exótico, importado, se utiliza como forma de rivalizar, de imitar, de igualar o superar en símbolos, en comportamientos o en riqueza. Los productos llegados se utilizan, en ocasiones, como forma de diferenciación social en el progresivo surgimiento de los liderazgos.

Pero estas producciones de procedencia fenicia, griega, etrusca o itálica, necesitaron adaptarse al diferente mundo de los iberos. Lo importado no se acoge sin más: se reajusta o se rechaza en función de las creencias e ideología de una sociedad específica, que necesita también sus propios mitos, relatos e imágenes.

A lo largo del tiempo de los iberos, las zonas con las que se comerciaba variaron desde el comercio fenicio, al foceo, al etrusco o al púnico. Algunos periodos serían especialmente fecundos, como el

que se inicia a mediados del siglo V a.n.e. y que traería a los territorios del sur y sureste peninsular gran número de productos, procedentes entre otros del mundo griego. Destacan ciertas formas cerámicas, y especialmente las cráteras, o grandes vasos para mezclar, y las kylikes o copas de figuras rojas y barniz negro de la región del Ática. Muchas de ellas portaban imágenes que hoy sabemos fueron especialmente seleccionadas por los iberos, en función de las que les recordaban sus propias historias locales o aquellos mitos transmitidos por todo el Mediterráneo y que pudieron llegar a adoptar.

Hubo, por tanto, algunas formas más abundantes. Se demandan las cráteras y los vasos individuales de bebida, pero también determinados temas iconográficos, como los relacionados con el banquete y el mundo dionisíaco. Esto nos permite plantear no sólo una moda o una llegada casual, sino una interacción, diversa y compleja, que el cliente local establece con el producto importado, al que transforma y dota de significados culturales propios. Otros objetos llegan de forma más excepcional como, por ejemplo, las anforitas polícromas de pasta vítrea, procedentes del Mediterráneo oriental y que, a partir del siglo VI a.n.e., forman parte de un comercio de lujo de aceites perfumados que llega también a Occidente.

El producto importado podía adquirir, como sucede hoy también en nuestras sociedades, un significado diferente una vez que llegaba al lugar de destino. Así, la crátera griega pasa de ser un recipiente utilizado para beber el vino a la manera griega a ser, entre los iberos, un contenedor adecuado para los huesos quemados de los difuntos. Y por tanto, aunque el comercio introdujo nuevas imágenes y discursos en la vida del ibero, éste readaptó sus usos, adecuándolos a su propio sistema social. Las imágenes se integran por tanto en otros significados, dentro de la invención de historias locales.

A su vez, convivieron diferentes respuestas ante la llegada y la moda del vaso exótico, ya fuese griego o itálico. Hubo aceptación, pero también rechazo. Primaría, en todo caso, su posible integración en una iconografía e ideología propia. Ésta fue, sin duda, una de las claves del mayor o menor éxito de los productos extranjeros: su posible adecuación a creencias locales, su identificación con un determinado estatus, su papel dentro de procesos de emulación y competición dentro de la comunidad, incluso de identificación étnica.

En ocasiones, los iberos fabrican también productos que se asemejan o recuerdan a los importados. Estas producciones aparecen en variados puntos de la geografía ibérica, como en Ensérune (Hérault, Francia) o La Gessera (Tarragona), pero son especialmente abundantes en el levante

Figura 31. La creación de un lenguaje nuevo: un plato de pescado ibérico procedente de Sant Miquel de Llíria (siglos III-II a.n.e.) y un plato suritálico (siglo IV a.n.e.).

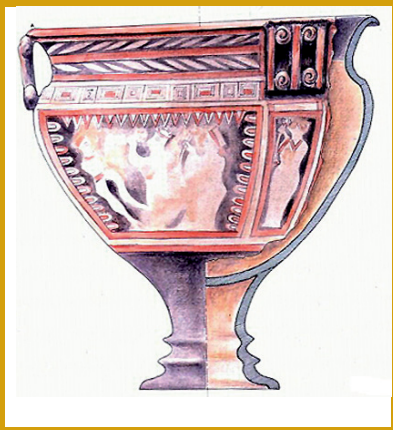


Figura 32. Dibujo de la crátera de Las Atalayuelas. Siglo IV a.n.e.

y sureste peninsular, con ejemplares como los de La Albufereta, Cabezo Lucero, La Alcudia o Castellar Colorat, todos en Alicante, o El Cigarralejo, en Murcia. Suponían, sobre todo, una adopción de la forma del vaso, y no tanto de la decoración de los productos griegos. Significativas son las cerámicas con forma de crátera, en las que queda claro que no se trata de una imitación o copia literal, sino que eran, más bien, una producción original, a la manera de una reformulación compleja que responde a una necesidad de transmitir mensajes propios.

Llaman la atención, en este sentido, los platos decorados, llamados de pescado por sus pinturas del ambiente y los seres marinos, que aparecen en varios asentamientos como Sant Miquel de Llíria (Valencia). Su decoración reelabora los esquemas de los platos del comercio griego, pero se apunta un sentido diferente, que veremos más adelante. También llega la pequeña escultura votiva, en bronce, con modelos semejantes a los del *kouros* griego, reelaborando su forma aunque manteniendo rasgos fundamentales que nos llevan a preguntarnos en qué medida llegarían al ibero las concepciones griegas asociadas a esta estatuaria, cómo las comprendería y adaptaría.

Especialmente interesante es el ejemplo de Las Atalayuelas (Jaén), donde un vaso aparece como nexo o eslabón entre el lenguaje de la cerámica ática llegada a la alta Andalucía durante los siglos V y IV a.n.e. y la tradición local. Supone seleccionar e incorporar determinados elementos. Hay tanto ausencias respecto al modelo original como rasgos novedosos. En este caso de Las Atalayuelas destaca el surgimiento floral, un motivo que encontramos frecuentemente entre los iberos y que está asociado a un certamen o encuentro entre personajes. Casos como éste nos permiten observar cómo la cerámica se convierte en un medio de expresión, en vehículo de la identidad. En ella interviene el diálogo entre el artesano, el cliente ibero y el modelo ático, así como las posibles historias asociadas a su llegada, a sus imágenes.

A partir de finales del siglo IV a.n.e., esta llegada de productos de la región griega del Ática, donde se ubica Atenas, decayó hasta desaparecer de los asentamientos iberos. Se rompen las rutas de suministro de los productos griegos y no existe ninguna otra elaboración que pueda suplirlos. Este hecho repercutió sin duda en las poblaciones de la Península Ibérica. En adelante, buscarían y elaborarían nuevas formas de expresión, nuevos contactos con otros mercados, fundamentalmente procedentes ahora de Italia. En definitiva, nuevos productos que serían soporte a otras imágenes, a la necesidad de transmitir otros mensajes. El comercio seguirá siendo su medio, el mar su protagonista.

6. El más allá.

Explicando la muerte

¿Cómo representar la muerte? ¿Cómo plasmar lo que nunca se ha visto? ¿De qué recursos se sirve el ibero para imaginar el mundo del más allá?

Es tan difícil representar la muerte, la gran desconocida, que la iconografía ibérica crea todo un universo de imágenes relacionadas con la vida que, de forma paradójica, explican y dotan de sentido al hecho de morir. La escatología de la muerte se ayuda de metáforas, que normalmente son reflejos opuestos, al mismo tiempo que complementarios, del espacio de la vida. El mundo del *aquende* —en el que vivimos— y el mundo del *allende* —o más allá— están relacionados, uno no es más que la continuidad del otro. Pero a veces es también su opuesto, concebido con similar vigor.

La muerte es siempre un punto de partida, una nueva senda que se abre y que todos recorremos. Pero la imagen ibérica, que no se ocupa de la vida más cotidiana y simple, tampoco refleja la muerte de cualquiera, más bien es un modelo mítico que tiene que ver con la clase social dominante. Siempre se representa la muerte aristocrática, es decir, la muerte heroica.

La muerte física

La muerte física no es un tema especialmente usual en la iconografía ibérica. Realmente contamos con muy pocas imágenes de "gente muerta" y siempre se asocian a enfrentamientos o combates. Guerreros caídos, alanceados y derramando sangre es el tema más común para mostrar la muerte física, la muerte real. La cerámica pintada es un soporte ideal para estas

Figura 33. Un contenedor excepcional: la caja funeraria de Villargordo. Siglo IV a.n.e.

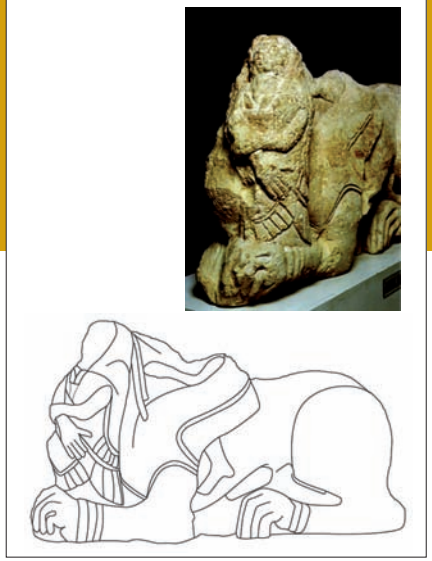
representaciones. En un vaso procedente de Archena (Murcia) se desarrolla un friso continuo de imágenes de combates. La narración nos aproxima a una lucha brutal y tremenda, nos muestra su lado más cruel. Los jinetes se suceden con guerreros a pie, todos bien armados con falcatas, lanzas y escudos. Hay guerreros caídos a los pies de los combatientes, algunos son pisados por los caballos que, en el furor de la batalla, trotan queriendo escapar. Es un combate similar al mostrado en el gran vaso procedente de Oliva (Valencia). En él se representa otra cruenta lucha en la que participan varios guerreros y en la que, también, se representa la muerte. En la parte inferior del vaso se sucede un friso ocupado por los guerreros caídos. La sangre sale a borbotones de las heridas mortales. La crueldad se muestra explícitamente en la imagen de uno de los cuerpos desfallecidos, al que atraviesan varias lanzas. Es la imagen de la guerra.

De forma mucho más descriptiva se muestra la muerte en el conjunto escultórico de Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén), al que ya nos hemos referido al hablar de los héroes. En el último aliento se representa uno de los guerreros en una de las imágenes más espectaculares del conjunto. La suerte está echada, el vencedor ha desmontado de su caballo, ha inmovilizado a su oponente, le pisa la mano y lo mantiene tendido para infligirle el golpe final: le clava una lanza. La imagen recoge el momento más dramático del lance, el asta le entra por la boca y le sale por el hombro izquierdo. Es una herida certera, se capta el momento previo a una muerte segura. No conservamos el rostro del vencido, pero imaginamos su patetismo expresado a través de la boca abierta, atrapando su última exhalación, entrecortada por la lanza experta.

Figura 34. La representación de la muerte. En la parte superior, el vaso Archena (siglo III a.n.e.) y en la inferior, el de Oliva (siglo II a.n.e.).

Figura 35. Los caminos de la muerte: el vaso de Peñarrubia (siglos III-II a.n.e., parte superior); el vaso de Caudete de las Fuentes (siglos II-I a.n.e., izquierda) y el conjunto escultórico del Parque Infantil de Elche (siglo V a.n.e., derecha).

Del mismo conjunto escultórico procede otra imagen de un guerrero caído. Yace en el suelo sin vida ante los pies del guerrero vencedor. Sobre su cuerpo inerte se posa un ave rapaz, como signo mortal, animal mediador y vehículo al más allá. El ave como símbolo, asociado a la muerte y en ocasiones premonitorio, se representa en otras imágenes con similar temática.



No es el único animal relacionado con el tránsito mítico al más allá. La imagen que inicia este apartado, la urna cineraria de Villargordo (Jaén), muestra el carácter funerario del lobo, como animal mediador. Esta urna es el receptáculo de los restos del difunto y de su ajuar. En la tapadera se talla la imagen de un lobo protector, es el símbolo del más allá, un animal aristocrático que permite el tránsito a través de sus entrañas.

El viaje al más allá

El último viaje, el tránsito al espacio de la muerte, puede hacerse de diferentes formas.

La imagen ibérica nos muestra algunos temas relacionados con el tránsito al mundo de la muerte. El carro es una metáfora de esta travesía y así aparece en una imagen dibujada en un vaso procedente de Peñarrubia (Albacete). Es un significado muy mediterráneo, el ideal del carro de transporte repleto de recipientes, como símbolo de riqueza y prosperidad. Esta imagen capta el momento de preparación del carro y del viaje, dos hombres se encargan de cargarlo cuando se aproxima un tercer personaje alado que tira de las riendas de un caballo igualmente con alas. Posiblemente es un ser sobrehumano, un enviado que acompañará y guiará al difunto en su viaje. Pero el camino hacia la muerte no es único, la última travesía puede hacerse de diferentes formas:

Un viaje por el mar: el hipocampo (o caballo de mar) es uno de estos seres híbridos y mágicos del más allá. Es vehículo del difunto hacia el allende en un sentido escatológico ya que el viaje al más allá, en la ideología mediterránea, se podría hacer a través del mar. Mitad caballo mitad ser marino, tiene el poder de atravesar con facilidad las olas del mar. Como animal fantástico se representa como una pareja afrontada en un vaso de Caudete de Las Fuentes (Valencia). Engalanados con ricas monturas, se presentan con abundantes crines y colas magníficas. En la otra cara del vaso un jinete llega desde mar y accede a la tierra. Es el protagonista del viaje. Ésta es una imagen con sentido funerario muy habitual, como metáfora del difunto que cabalga junto con su caballo, como un héroe, hacia el allende.

Un viaje por el cielo: en otras ocasiones la esfinge, como animal protector, sirve de vehículo. Una magnífica escultura, procedente de un monumento funerario de Elche (Alicante), muestra otra variante del viaje al más allá. La esfinge, casi domesticada, está en reposo, acaba de subir a sus lomos a un hombre. Éste está preparado y se sujeta fuertemente al cuello del animal alado. Inician pronto el viaje. Pero no van solos, una divinidad femenina con alas precede el cortejo fúnebre. Es realmente la guía, conoce bien el camino y espera paciente a que todos estén listos para partir. Al igual que la esfinge, tiene las alas recogidas, pero las desplegará en breve.

Un viaje por la tierra: también el león puede ser un animal del más allá, tiene la facultad de atravesar las fronteras de la muerte. Una representación de Estepa (Sevilla), del siglo I a.n.e., muestra la unión última entre un enorme león y un guerrero. Ataviado con cota de malla ceñida, monta a los lomos del fiero félido que, en esta ocasión, actúa como un animal cómplice y compañero. Por ello el hombre acaricia su poblada melena. Todo está listo para el último viaje, del que ninguno de los dos regresará.

Como se aprecia, el viaje al más allá se explica de diversas maneras. Es un mundo heterogéneo en el que conviven varias fórmulas que cambian con el paso de los siglos. Algo pervive siempre: la presencia de seres fantásticos que, junto a la divinidad, ayudan a recorrer este último viaje. Es, posiblemente, la necesidad de no hacerlo en soledad.

El mundo de la muerte. Un mundo plagado de monstruos y seres irreales

¿Qué hay al otro lado? Un mundo de incertidumbre se abre al pasar el umbral de la muerte. La ideología ibérica crea su propia concepción del mundo del más allá, un espacio lleno de los seres híbridos que acompañan al difunto, también de seres intermedios, mitad humanos mitad divinos, que poseen la facultad de poder traspasar los límites del mundo físico. El más allá es también el espacio de una divinidad acogedora. En ocasiones se presenta sentada, esperando la llegada del difunto, como en la cista o caja del túmulo 76 de la necrópolis de Tutugi (Granada). En esta imagen la deidad está sentada en su trono, es cercana

Figura 36. Algunos símbolos asociados a la muerte y al más allá de los iberos.

y comprensiva. Es el ideal de la divinidad protectora, *diosa y madre* que, con posterioridad, será expresado en diferentes series de terracotas de diosas nutricias halladas en contextos funerarios, como en La Albufereta (Alicante) o en Cabecico del Tesoro (Murcia). Es protección pero, al mismo tiempo, es la fertilidad sagrada. La muerte, en estos casos, se plasma a través de su opuesto: la transmisión de la vida.

Esta dualidad de significados se expresa, también, a través de algunos signos de la naturaleza. El mundo funerario se llena de metáforas en las que la naturaleza abundante se presenta. Escojamos un ejemplo.

Ya hemos visto que *los platos de pescado* son unas producciones de vajilla que adoptan un modelo muy mediterráneo de origen ático. En las producciones ibéricas se presentan como platos llanos repletos de pescados que se suelen distribuir de manera circular. No son homogéneos, en el sentido que se representan peces de diferentes formas y tamaños, muestra de la diversidad y riqueza de un espacio marino. Estos platos no se usan en ambientes domésticos como vajilla de mesa, sino que aparecen en contextos sagrados como santuarios y necrópolis. Su significado y función es ritual, con un sentido dual. Por un lado, son imágenes para la vida, transmisión del poder engendrador de la naturaleza que es controlada por la divinidad. Pero, al mismo tiempo, tienen un sentido funerario, como metáfora del tránsito a la muerte, reflejando la abundancia que domina el mundo del allende. Como los hipocampos, los peces se asocian al tránsito y fecundidad del mar.

7. Animales y plantas.
Una construcción social de la naturaleza y del cosmos

La naturaleza aparece de forma muy frecuente en las imágenes de los iberos. Debemos partir de que las comunidades iberas vivían, como nosotros hoy, en un espacio que tenía una historia, un entorno que se había ido modificando paulatinamente mediante las sucesivas culturas que lo habían habitado. Es decir, vivían en un espacio historizado, transformado a lo largo del tiempo, que era inspiración fundamental de sus relatos y de su memoria como pueblo. Grupos humanos y naturaleza tenían, por tanto, una larga historia compartida.

La arqueología tiene hoy diversas estrategias para reconstruir esta fundamental relación de los pueblos antiguos con el espacio natural que les rodeaba. En primer lugar, la naturaleza era la base de su día a día, de su actividad económica. En este sentido, analizamos sus cultivos o ganadería, pero también el clima antiguo (mediante la arqueobotánica y el paleoambiente), y las condiciones del trabajo y de producción en estas sociedades. Combinamos diversos métodos, pues, para reconstruir mejor cómo era el entorno de los asentamientos ibéricos y su modo de vida. Ésta es la naturaleza diaria, cultivada por el hombre y reguladora de los tiempos de su vida y sus celebraciones.

Pero cuando los iberos representan la naturaleza plasman otros aspectos. No se trata de una representación del entorno tal y como lo observan, realista, sino que eligen determinados elementos, cuidadosamente, enfatizan o deforman unos, olvidan otros. No encontramos, tampoco, la representación del entorno de las

Figura 37. Detalle de un vaso de la necrópolis de Cabecico del Tesoro. Siglo II a.n.e.

ciudades o de sus campos de cultivo. No existe un interés por plasmarlos, sino que se transforman culturalmente a través de la imagen. Cuando se representa la naturaleza se busca, por tanto, transmitir el valor social que tenía para ellos.

Naturaleza y definición social: lo irreal y el hombre

La naturaleza aparece con una pluralidad de significados en la imagen. Por una parte, es frecuente la representación de seres fantásticos, irreales. A su alrededor predomina una vegetación abundante, cuyo interés principal no es representar especies del mundo agrario. Debe quedar claro cómo es una naturaleza propia de un espacio salvaje y rico, que lo invade todo. En este ambiente aparece, también, el hombre: es importante representarlo, puesto que definirá su papel social en esta naturaleza salvaje, en los actos que desarrolla en ella. En grupo o solo, el hombre se interna en lo desconocido, caza o lucha contra los monstruos, seres imposibles que le permiten mostrar su valor. Así el héroe o aristócrata puede diferenciarse socialmente, justificar su apropiación del poder respecto al resto de los hombres.

Es así cómo la imagen de la naturaleza es fundamental para definir

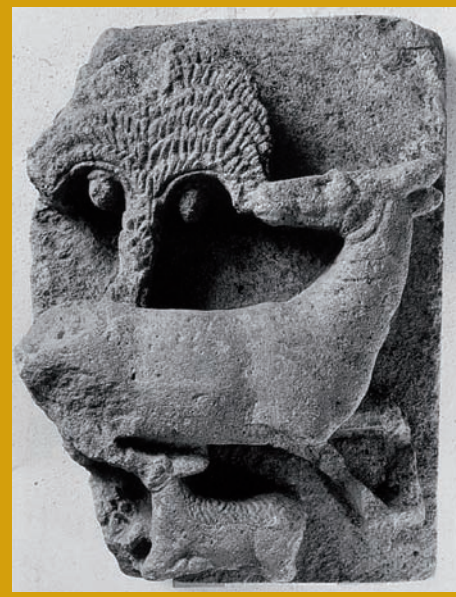


Figura 38. La transmisión de la vida: la loba del Cerro de los Molinillos (siglos III-II a.n.e., izquierda) y la estela de Osuna (siglo III a.n.e., derecha).

las instituciones sociales. Permite que el héroe se enfrente y venza a la esfinge, al lobo o al grifo y obtenga así el control de la tierra, del comercio o de las rutas que conectan los territorios políticos del mundo ibérico.

La naturaleza como renovación constante: generación y prosperidad

Pero la naturaleza aparece también en otras imágenes que evocan una idea de generación fértil y continua, de prosperidad. Un vaso cerámico encontrado en la necrópolis de Cabecico del Tesoro (Murcia) es buen

Figura 39. Un ave pica en una adormidera en el cálato de La Serreta de Alcoi. Siglo III a.n.e.

ejemplo de ello. En él aparece un rebaño de cabras, individualizando a sus componentes: al gran macho, a los jóvenes y a las hembras. Entre estos últimos, un cabrito acerca el hocico a las ubres de la madre y mama. La naturaleza aparece como nutricia. También se representa el espacio marino, en un friso separado en que los peces abundan. En conjunto, la imagen insiste en la riqueza, la diversidad, en cómo la naturaleza es fértil, fuente y transmisión de vida. Éste es el tema elegido para depositarse en la tumba del difunto ante el necesario tránsito de la muerte.

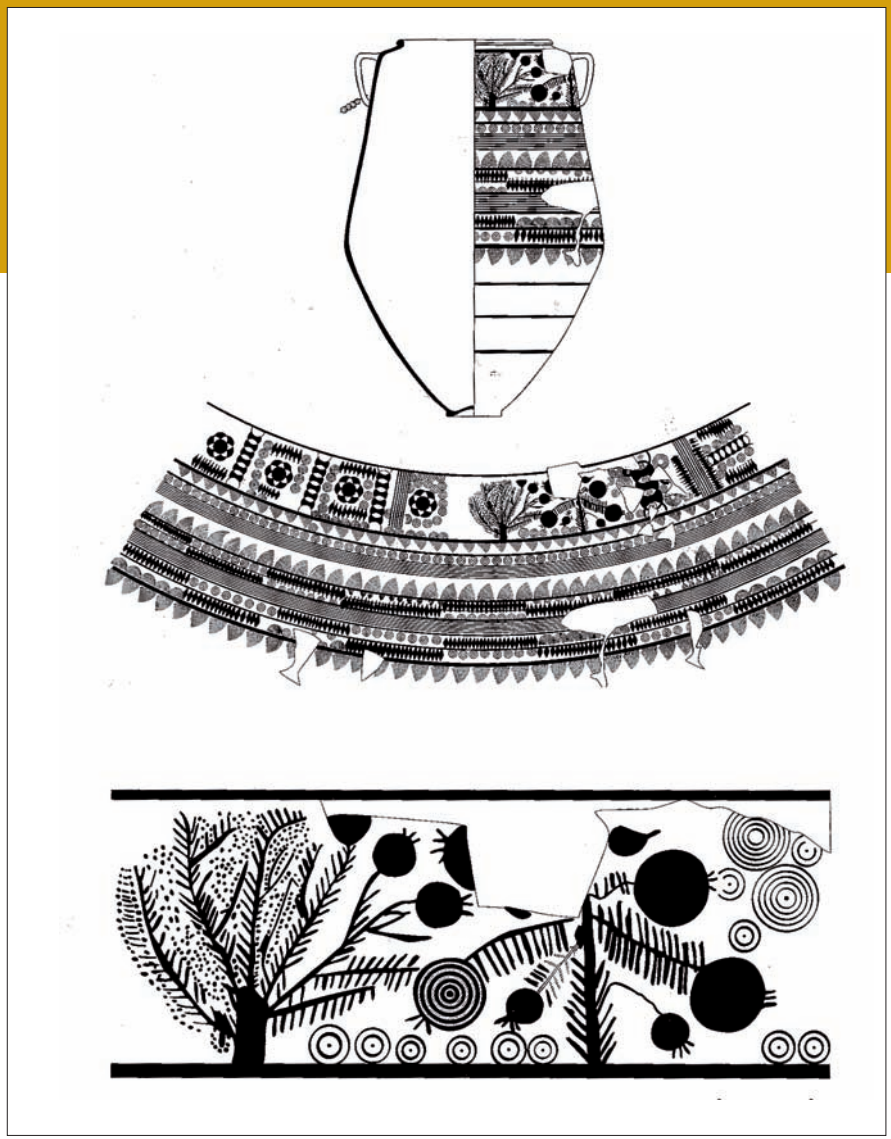
Esta idea de la naturaleza como fuente de vida se repite en otras imágenes. En la escultura del Cerro de los Molinillos (Córdoba), una loba alimenta a su cría al mismo tiempo que somete y mata a un herbívoro. Quizás la escultura sintetiza dos tiempos diferentes, pero es claro que se quiere evocar la vida, representada aquí por el animal nutricio, al tiempo que la muerte: ambas se contraponen, la imagen presenta su alternancia. También en la estela de Osuna (Sevilla) en que la cierva se alimenta de los dátiles de una palmera y proporciona, a su vez, su leche dulce a su cervatillo. Son temas que subrayan una concepción cíclica de la vida.

Esta idea de la abundancia vegetal se vinculaba, como en otras culturas antiguas, a una diosa de la naturaleza, que es responsable última de la prosperidad de las comunidades humanas. Hemos visto ya, en un apartado anterior, cómo la figuración de la divinidad tomó frecuentemente signos vegetales para representarse, como en los casos de Cerro Gil (Cuenca), Pozo Moro (Albacete) o El Berrueco (Salamanca). En ocasiones, el mismo elemento vegetal podía incluso sustituir y evocar a la divinidad. Así ocurre con el capitel floral hallado en el interior del santuario de Torreparedones, en Córdoba, posible betilo o representación anicónica de una deidad femenina. La fecundidad floral alude a la fecundidad de la diosa.

También las aves se relacionan con la divinidad y con el imparable surgimiento vegetal. Así, las aves pican incesantes, se alimentan de la naturaleza vegetal que surge desbordante, como en un vaso de Sant Miquel de Llíria (Valencia), en que dos aves pican un brote vegetal, o como en un cálato procedente de La Serreta (Alicante), donde un ave de gran tamaño queda envuelta en una vegetación fecunda y pica insistente en una planta de significado religioso, la adormidera.

Hemos visto que los iberos representan plantas y animales porque éstos tienen significados específicos. Su figuración no es casual, sino que añaden a la imagen un sentido necesario. Un claro ejemplo de esto es la granada, signo dual de vida y que aparece también unida al mundo de la muerte, a las imágenes que se depositaron para acompañar al difunto,

Figura 40. La granada, fruto exuberante en el vaso del Puntal dels Llops. Siglo III a.n.e.



como el cipo que marcaba una tumba de Coimbra del Barranco Ancho (Murcia), una cerámica del Puntal dels Llops (Valencia) o el sillar de gola de la necrópolis de Moixent (Valencia), cuyas damitas representadas portan en su mano una granada.

Este fruto acompaña casi siempre a la mujer, y aparece especialmente, como en los ejemplos citados, en un ambiente funerario. Y es que la granada está asociada a los ritos de paso, como el matrimonio, pero también al que significa la muerte. En la mitología del Mediterráneo antiguo, la granada aparece unida al mito de Demeter y Perséfone.

La naturaleza y lo extraordinario

Las imágenes de los iberos nos acercan a cómo la naturaleza se concibió también como el lugar donde podían ocurrir hechos extraordinarios, donde incluso los seres podían experimentar metamorfosis. Incluso algunos seres

Figura 41. Detalle de un portento en un vaso de Sant Miquel de Llíria. Siglos III-II a.n.e.

de esta naturaleza, como el lobo, podían favorecer estos cambios de estado. En una cerámica procedente del santuario murciano de la Cueva de La Nariz, una figura femenina se envuelve en una piel de lobo. En conjunto adopta una imagen terrorífica que asociamos a un posible ritual.

Buen ejemplo de esta naturaleza de los iberos es el vaso del departamento 41 de Sant Miquel de Llíria (Valencia). En él, un grupo de varones avanza en una dirección. Visten de manera semejante, con brazaletes y con cintas cruzadas sobre el pecho, portan jabalina y cinturón, señal de rango. Posiblemente, tienen la misma edad y pertenecen a un mismo grupo social. Avanzan por un lugar en que aparecen dos pájaros y, después, un pez y un elemento en espiral, posible señal del medio acuático. Una sucesión de ambientes que pudieron indicar, quizás, una larga marcha. En cualquier caso, los infantes andan por un espacio externo al asentamiento.

De repente, y éste es el momento elegido para representar la imagen, algo ocurre: el grupo se detiene, los primeros incluso se inclinan hacia atrás, indicándonos que algo repentino ha sucedido ante ellos, algo que detiene su marcha. De hecho, el primer guerrero debe retroceder, aunque alarga su mano izquierda y toca, comprueba y entra en contacto con lo que ha surgido. De una gran flor, surge imparable un ave. Se trata, sin duda, de un prodigio, de una emanación de la planta. La naturaleza es aquí, como en otras culturas del Mediterráneo antiguo, fuerza engendradora imparable, fuente de vida. De esa planta surge un ave, de la que diferenciamos cabeza, pico y patas. Es un hecho maravilloso, una metamorfosis o portento.

¿Qué significado social tuvo representar esto? Contemplar este

Figura 42. Todo un universo contenido en La fíbula de Braganza. Siglo III a.n.e.

hecho fue, posiblemente, una iniciación para el grupo de jóvenes. Han sufrido una importante experiencia religiosa y política, que preparaba al grupo para ingresar entre los adultos, para pasar a asumir un papel social distinto.

Naturaleza y cosmologías. Una explicación del espacio y del tiempo

Las sociedades antiguas elaboraron explicaciones sobre el espacio en que desarrollaban su vida, sobre su mundo. Qué orden tenía, cómo debía preservarse, quiénes eran sus protagonistas, cómo lograr su perduración y, sobre todo, cómo había surgido ese mundo. Resulta extremadamente difícil acercarnos a estas explicaciones sociales en el caso del elevado número de culturas de las que hemos perdido sus leyendas y mitos, en que éstas se transmitieron oralmente. Entre ellas está el mosaico cultural de los pueblos ibéricos.

No obstante, algunas de sus imágenes nos asoman a cómo se plasmó este universo concentrado que quería explicar su mundo. Destacamos la fíbula de la colección Braganza, una pieza en oro que contiene este orden espacial configurado desde la ideología aristocrática. En este microcosmos creado para un personaje destacado del siglo III a.n.e., el tema principal es el enfrentamiento entre un hombre y un

monstruo. Es un joven que se presenta a la prueba desnudo, descalzo. La espada, el escudo y el casco le identifican como guerrero frente a su contrario, un lobo de gran fiereza. Enseña los colmillos, pero muestra las orejas gachas, posible señal de que el joven ha ganado la partida. Acción y victoria se condensan en la imagen.

Pero la fíbula de Braganza no sólo muestra este enfrentamiento, sino que contiene varios mundos. Por una parte, una cresta de volutas nos devuelve al océano, un ámbito marino encrespado y fecundo, poblado por los dos monstruos que delimitan la fíbula. Otros signos, vegetales, insisten en la idea del mar como un lugar poblado y abundante.

Además del mundo marino, la tierra se representa en la fíbula mediante el enfrentamiento y el lobo de doble cabeza. Así, mientras uno se somete al hombre, el otro mantiene su agresividad, como delatan sus fauces abiertas, sus orejas erguidas. Es el peligro siempre presente, lo que justifica la necesidad del héroe para la sociedad. Pero el mundo subterráneo aparece también en el jabalí que encarna lo infraterrenal en la imagen ibérica.

De esta manera, y en conjunto, el guerrero se ubica y desarrolla su acción en un espacio en el que se incluyen todas las naturalezas que constituyen el cosmos. En el pequeño espacio de la fíbula es claro el interés por contener estos ámbitos diversos: todo se condensa y sintetiza, pero todo se representa. Mediante su exhibición, la fíbula muestra, y puede narrar, la hazaña del héroe, su victoria.
Es conmemoración quizás de un hecho del pasado, que debió encargarse a un orfebre excepcional para que no se perdiese su memoria. Al representar los diferentes espacios —el terrestre, el marino y el subterráneo— la acción de la imagen va más allá. El guerrero no sólo vence ante el lobo, sino que su victoria proporciona orden a ese mundo, a sus espacios, dándoles sentido en una construcción cultural propia.

8. Las edades en la imagen ibérica

Hasta el momento hemos abordado diferentes temas en relación a la imagen de los pueblos ibéricos. La imagen de la naturaleza, animal y vegetal, el universo de las grandes hazañas en los programas de legitimación, los símbolos de la muerte o la divinidad omnipresente han ocupado las líneas precedentes. A partir de este punto nos sumergiremos en otro tipo de aspectos. La imagen de la edad, la diversidad en la representación del hombre y de la mujer o cómo se muestran diferentes grupos de la sociedad ibérica, ocuparán algunos de los capítulos siguientes.

Comenzamos por la representación de las edades. Las imágenes son escasas, pero los datos que nos proporcionan tienen gran interés.

La imagen de la infancia

Han llegado hasta nosotros algunas imágenes que representan a niños. Son muy pocas pero muy interesantes a la hora de estudiar cómo se muestran, a qué edad, con qué atributos o cómo se vestían ¿Para qué servirían estas imágenes?

Los bebés son muy raramente representados, no existe un interés en la imagen social de la infancia. Cuando aparecen lo hacen en santuarios y asociados a ritos de protección por pertenecer a un grupo de edad muy frágil, sujeto a un alto índice de mortalidad. En el santuario de Collado de los Jardines (Jaén) se han hallado dos imágenes de bebés. Se representan solos porque son exvotos que se depositan en el espacio sagrado como ofrendas. No se puede precisar su sexo, no interesa

Figura 43. Detalle de una de las jóvenes representadas en el pilar de la necrópolis de Corral de Saus. Siglo IVa.n.e.

marcar si es niño o niña. Sí se representan, en cambio, con un vestido propio de la edad, un tipo de tela que envuelve totalmente al niño, cuidándolo de posibles rasguños. Es, por tanto, un atuendo práctico que aún nos trae algunos recuerdos. Son unas imágenes muy comunes en otros ámbitos del Mediterráneo, como los etruscos e itálicos en los que los bebés se representan, en santuarios, de una forma muy similar.

Además, en algunas representaciones de divinidades ibéricas aparece el bebé como metáfora de la transmisión maternal de la vida. Son las divinidades curótrofas, madres al atento cuidado de sus hijos. En estas imágenes los bebés se representan normalmente desnudos al abrigo de la propia madre-diosa.

La imagen griega, con su riqueza, se escoge también como reflejo de la infancia. Es bastante excepcional pero, en ocasiones, como en la necrópolis de Los Villares de Hoya Gonzalo (Albacete), la representación del ideal de la infancia griego sirve y es utilizado como autorrepresentación. En el conjunto de las piezas áticas utilizadas para el banquete funerario del túmulo 20, aparecen tres pequeñas jarritas (llamadas *coes)* que en Atenas eran utilizadas por niños (de 3 a 4 años) en las fiestas conocidas por las *Antesterias.* Las imágenes que muestran estas piezas son niños que corren y juegan en las celebraciones. Estas jarras pudieron tener destinatarios de corta edad y la imagen de las mismas pudo ser identificada con ellos.

Este umbral de edad (3-4 años) pudo ser un momento clave de paso a otro estatus, superados los principales riesgos de mortalidad infantil y

culminados los hitos del aprendizaje, una vez alcanzada la capacidad de andar, hablar o comer con independencia.

La imagen de la adolescencia

Los niños van creciendo y su imagen se perfila poco a poco, integrada en prácticas sociales y rituales. Algunos rasgos definen ese ideal de juventud: uno de los principales es el peinado. La juventud se define por un tipo de peinado que, una vez pasado a una edad adulta, se abandona, en ocasiones dentro de un ritual prefijado. Es un peinado juvenil, que realmente recuerda a una infancia, incluso a la nuestra propia. En algunas representaciones, niños y niñas se muestran con dos largas trenzas que les llegan al pecho y que acaban en dos bolas o aros. Veamos algunos ejemplos.

En la necrópolis de Corral de Saus (Valencia), en unos bloques de piedra que formaron parte de un monumento funerario, dos muchachas sostienen en sus manos una granada. Es una imagen de juventud asociada a un contexto funerario y al paso al más allá. Éste es un peinado ritual que se muestra, también, en algunas imágenes de los santuarios de Collado de los Jardines y Los Altos del Sotillo, ambos en Jaén. Son jóvenes que participan con independencia en ritos relacionados con su edad. En esos ritos los muchachos y muchachas cortan sus trenzas y las depositan como ofrenda en los santuarios. Es un don de algo tan personal como su propio pelo, al mismo tiempo que un paso ritual asociado a la adquisición de mayor edad, que les posibilita entrar en las prácticas sociales de la edad adulta.

Es el carácter de iniciación del timiaterio de La Quéjola (Albacete) en que una joven oferente se inicia en el servicio de la divinidad. El pelo trenzado y la indicación del pubis son dos signos de edad.

La imagen de la juventud aparece también en Osuna (Sevilla), en los restos de lo que pudo ser un gran monumento funerario, fechado hacia el siglo II a.n.e. Uno de los sillares muestra una imagen, conocida como *flautista de Osuna*, que lleva un peinado exquisito y detallista. El pelo liso se recoge desde la coronilla, hacia delante, a modo de flequillo recto, ligeramente ondulado, mientras que el resto se recoge en dos trenzas que se cruzan y se sujetan en la nuca. El peinado, en este caso también, es un signo al que se le unen otros rasgos que, en conjunto, crean una imagen alejada de la madurez. No son instantáneas de lo cotidiano, sino que muestran el papel de la juventud en los ritos y su paulatina introducción en hábitos públicos.

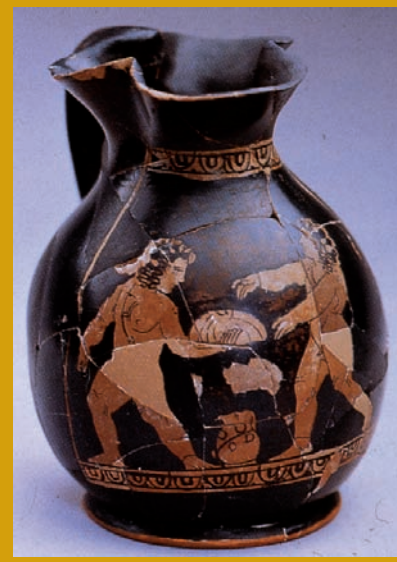


Figura 44. Dos niños corren y se divierten en una jarrita ática hallada en la necrópolis de Los Villares de Hoya Gonzalo. Siglo IV a.n.e.

Figura 45. Timiaterio hallado en el poblado de La Quéjola. Siglo VI-V a.n.e.

Los jóvenes protagonizan escenas en el espacio público, pero también en el privado, al abrigo de la intimidad del hogar, donde desempeñan labores propias. En una imagen pintada sobre cerámica procedente de Sant Miquel de Llíria (Valencia) se representa una escena con dos jóvenes muchachas. Se dibujan enfrentadas, con un atuendo similar y con un peinado que indica la juventud: ambas se peinan con una larga trenza rematada en un aro (como en Corral del Saus). Aparecen activas y centradas en su actividad. Están tejiendo e hilando alrededor de un gran telar, una labor femenina que se aprende y desempeña desde una edad temprana.

La imagen de la madurez

La edad adulta es la más representada en el imaginario ibérico. El hombre y la mujer se muestran como protagonistas de un amplio espectro de actitudes y situaciones. Pero es algo que se desarrolla fundamentalmente a partir del siglo IV a.n.e., momento en que la imagen se generaliza en contextos de vida (como en santuarios) y de muerte (como en necrópolis).

Si hemos hablado de un vestido propio para los niños y niñas de corta edad, y del peinado propio de la adolescencia, también la imagen adulta se rige por una serie de códigos. De forma muy general, algunos rasgos formales (vestido y peinado, fundamentalmente) definen a la mujer y al hombre ibéricos. No obstante, son informaciones parciales que hacen referencia a las clases sociales que son representadas y que, como sabemos, no son todas.

El vestido femenino: la mujer ibera vestía largas túnicas de lino o de lana que, en ocasiones, van decoradas por medio de cenefas pintadas o tejidas con hilo de color. La riqueza de esta prenda va a depender del estatus social, pero también de la funcionalidad, es decir, de dónde y para qué se utilice el vestido. Esta prenda se acompañaba de velos o

Figura 46. Detalle del peinado de la flautista de Osuna. Siglos III-II a.n.e.

mantos, apoyados sobre un tocado o, directamente, sobre el pelo. La variedad es enorme: velos cortos que apenas cubren los hombros, velos semi-largos, que llegan hasta las caderas o velos largos, cerrados, abiertos o de volantes, entre otros.

Esta variedad se multiplica al observar los tocados. Un elemento define a la imagen femenina: el uso de la mitra, tiara o diadema que se ajustan a la cabeza, en torno a las que se organiza el peinado y sobre la que apoya el velo. Su variedad es grande: diademas verticales, cofias, diademas en aureola, turbantes redondos, etc.

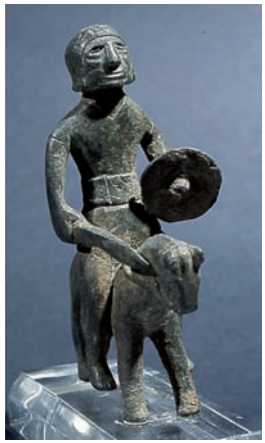
Los peinados son tan diversos que es difícil clasificarlos. Trenzas enrolladas en la cabeza, tirabuzones, pelo liso suelto, recogido bajo la nuca o a los dos lados de la cara, etc. Uno de los más característicos es el recogido por medio de rodetes a ambos lados de la cara, del que tenemos un conocidísimo ejemplo en La Dama de Elche. Con una división central el cabello se reparte en dos bandas, cada mechón se enrolla sobre sí mismo para formar un sogueado. Después se recogía hasta adoptar una forma de círculo con un espacio libre en el centro, donde se encaja la pieza. En otras ocasiones, es posible que se hiciera una triple división y con cada una de ellas se elaborase un rodete, dos al lado

VESTIDO FEMENINO

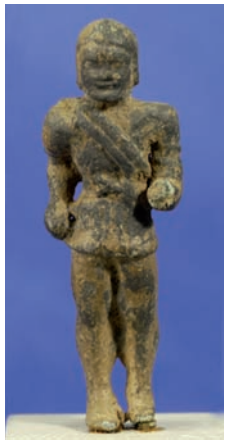
VESTIDO MASCULINO

Figura 47. El vestido femenino y el vestido masculino. Algunos ejemplos en bronce. Siglo III a.n.e.

¿QUÉ ARMAS LLEVAN?

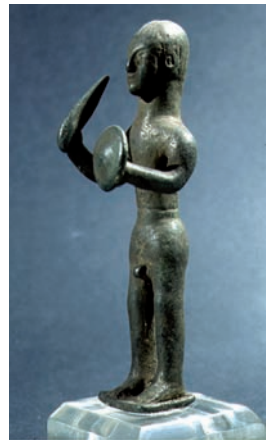


Falcata y caetra

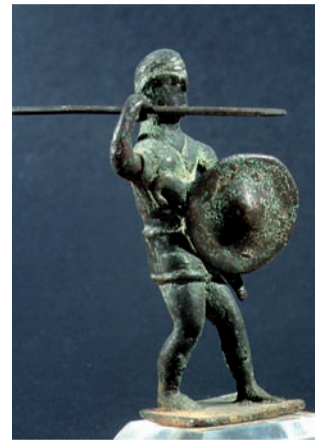


Espada de antenas

Espada recta y caetra



Puñal y caetra



Falcata, lanza y caetra

Figura 48. La representación del armamento. Siglo III a.n.e.

y otro en la nuca. En muchas ocasiones los rodetes están cubiertos por velos y son inapreciables. También se utilizan postizos que sirven para realizar o completar un peinado. Imitarían el cabello natural, aunque en otros casos el postizo estaba realizado por pasamanería, es decir, bandas y cordones entrelazados formando labores que adoptan diferentes formas, con borde de colgantitos que pueden caer sobre la frente o enmarcar el rostro.

Otro aspecto del vestido femenino es la joyería. Collares (funiculares, circulares lisos, de colgantes, torceados, etc.), pendientes (anulares, cúbicos, labrados, arracadas, etc.), brazaletes, anillos (lisos o con imagen), pulseras, fíbulas, alfileres o broches, acompañan a la imagen femenina como complementos del atuendo.

El atuendo masculino: el vestido más común para la imagen masculina es la túnica corta. Son muchas las variantes que se pueden establecer: túnicas de cuello en pico, cuello recto, acabadas en recto o en pico, tipo faldellín, con ribetes decorados, etc. También visten túnicas largas, que podrían indicar la dignidad de la edad. Las túnicas van acompañadas, de forma general, por cinturones. Dentro de este apartado también se pueden hacer

Figura 49. La imagen de los ritos nupciales. Siglo III a.n.e.

diferenciaciones por el tipo de material, pero sobre todo por los broches o las placas decorativas, localizadas en la zona frontal. Sobre la túnica se disponía el manto. Como sucede con el velo femenino, para el manto masculino existe una gran variedad: mantos sencillos sin doblez, mantos con doblez corto o largo, mantos dobles, etc. Lo normal es que sea una pieza de tela rectangular que se abrocha en el hombro derecho por medio de una fíbula. Otro elemento son los torques (collar rígido, a veces trenzado) y los brazaletes, junto a otro tipo de colgantes zoomorfos o amuletos. También observamos los pendientes anulares, muy comunes en la imagen masculina como signo de rango, al igual que la tira cruzada.

Era también importante el aspecto relativo al tocado o peinado masculino. A través de las estatuillas de bronce podemos realizar un estudio detallado de los peinados característicos del hombre ibérico. Un tocado muy usual es el denominado melena-casco o casquete con protección cervical, que en algunos casos se trata claramente de un corte de pelo, sin embargo en otros alude a un ajustado casco de metal o de cuero. Esta melena puede estar indicando el cabello, a veces acompañada de una fina cinta que desde la frente cae hasta la parte inferior de la cabeza. En otros casos esta melena es algo más larga, acompañada de ribeteados y tirabuzones. Otro peinado asociado a ritos concretos es la tonsura.

Pareja y matrimonio, vestidos y… desnudos: en ocasiones excepcionales, relacionadas con ritos específicos, la mujer y el hombre se representan vestidos de igual forma y con los mismos atributos. Un ejemplo nos sirve para ver cómo se representan ciertos ritos, como los nupciales, en los que la imagen masculina y la imagen femenina son similares. El vestido juega un papel fundamental en el rito. Se trata de un vestido muy fino, pareciera una tela casi transparente y lacia, que deja ver algunos rasgos del cuerpo. Este rico vestido se ajusta y cae simulando una serie de pliegues hasta los pies. Acompañándolo aparece un velo, igualmente fino. En el caso de los hombres, el velo se apoya directamente en la cabeza, en ocasiones tonsurada. En las mujeres siempre aparece sobre el tocado compuesto por una diadema en aureola. A este vestido acompañan ricos collares de cuentas y brazaletes en ambos brazos. Es un atuendo de fiesta que interpretamos como el vestido de bodas de las clases sociales más ricas. Algo traspasa la condición social y es el interés por mostrarse

Figura 50. Las edades en la imagen.
Siglo III a.n.e.

de la misma forma. Optamos porque sean ofrendas en pareja, el matrimonio queda bendecido y sancionado con su ofrenda en el espacio sagrado.

Pero la imagen adulta también se representa a través del desnudo. El desnudo ibérico es funcional, en el sentido de que se entiende dentro de unos rituales concretos, relacionados con la fertilidad y la salud. Y para ser fértil se ha tenido que llegar a una edad natural, a una edad adulta. Son muchas las imágenes de desnudos masculinos y femeninos, con sexos exagerados, cada género asociado a signos propios. Pero existen imágenes en las que hombres y mujeres se representan exactamente igual.

También pudieron ser ofrendas en pareja, el concepto cerrado y único de la pareja como unidad mínima de relación social, visible y aceptable en el entramado de los ritos de fertilidad.

La vejez

No existen representaciones de la vejez explícita. La esperanza de vida establecida para la población ibérica se encuentra en torno a los 40 años, por lo que es posible que la imagen de la vejez se relacione con la imagen de la edad más madura. Independientemente de esto, no existe un interés por mostrar una degeneración del cuerpo debida a la edad.

9. Grupos sociales.
La ampliación de la visibilidad social

Hablar de sociedades ibéricas no es fácil, mucho menos si hacemos un recorrido a través de sus siglos. Pero hablar de su imagen es una tarea mucho más complicada. Muchas son las variables que hay que tener en cuenta y variadas las relaciones que debemos hacer con otros aspectos de su vida. En primer lugar, nos encontramos con una dificultad fundamental: no todos están representados, sólo una parte de la sociedad ibérica tiene el privilegio de inmortalizarse a través de la imagen.

La imagen ibérica cambia junto a la sociedad que la genera. No siempre se mostró lo mismo. Se han sucedido cambios tan importantes que han necesitado nuevas fórmulas y a través de ellas podemos aproximarnos a la comprensión de esta sociedad antigua. La imagen, por tanto, nos "habla", nos "comunica" aspectos fundamentales para entender la cultura que la genera.

La sociedad aristocrática, fuertemente estructurada y jerarquizada, elige como medio de exposición la imagen del poder. La implantación del linaje, como estructura social básica de los siglos V-IV a.n.e., requería la utilización de programas de legitimación sobre los que sustentarse. La imagen, en este momento, refleja una estructura fuertemente desigual y articulada en torno a la figura del aristócrata. La iconografía nos ayuda a comprender la raíz de una sociedad basada en un sistema de parentesco sustentado en el antepasado común, como fórmula de identidad colectiva. Se trata del reconocimiento y la asunción de un sistema de clases.

Pero la sociedad aristocrática no es inmutable y la imagen nos da claves

Fig.51. La mayor visibilidad en las sociedades ibéricas. Siglo III a.n.e.

fundamentales para aproximarnos a cambios importantes que tienen lugar en su seno. Hacia finales del siglo IV a.n.e. y, fundamentalmente, en el desarrollo del siglo III a.n.e. en el Alto Guadalquivir y en el Sureste peninsular observamos importantes transformaciones sociopolíticas. A nivel territorial, éstas coinciden con un momento en que los grandes *oppida* se consolidan y se expanden, desarrollando auténticos proyectos de colonización como el que lleva a cabo Cástulo hacia la zona más oriental de la actual

Figura 52. La manifestación de la imagen de la mujer. Algunos ejemplos en bronce. Siglo III a.n.e.

provincia de Jaén o como el que desarrolló La Serreta de Alcoi (Alicante), en torno al curso medio y alto del río Serpis.

Se sientan las bases sociopolíticas necesarias para una mayor "apertura" de los sistemas de linaje. Las estructuras ideológicas basadas en lazos parentales y en el antepasado común son sustituidas por otras fórmulas que, iconográficamente, suponen la visibilidad de un espectro más amplio de la sociedad. No significa que todos se muestren, aunque sí que gran parte

de los grupos de clientela emergen, junto a sus imágenes, como agentes sociales partícipes en el entramado litúrgico y, por tanto, político. No sólo intervienen, sino que se hacen visibles. No deja de ser una fórmula de la que se sirve esta sociedad clientelar, que es la ibérica, para generar bases de identificación que, al mismo tiempo, son bases de cohesión.

Se acaba con la imagen exclusiva de la aristocracia. Aparece junto a sus clientes, que ya no se sienten únicamente identificados con el linaje, sino que su propia imagen contribuye a su identificación social. Ya no es la imagen del otro, es la imagen de uno mismo la que se proyecta. Esto no es contradictorio con una sociedad en que las diferencias siguen siendo acusadas, lo que sucede es que se dan concesiones a los grupos clientelares, aunque sin un grado de autonomía tal que les permita alcanzar el poder político o religioso. Es un proceso que sienta las bases para llegar a un modo de vida ciudadano que se consolidará, posteriormente, con la conquista romana.

La imagen del siglo III a.n.e. se multiplica. Se hace más cuantitativa y abierta a la introducción de nuevas fórmulas iconográficas. Los exvotos en bronce, las imágenes en terracota o la cerámica pintada del sureste serán canales básicos de difusión de esta *nueva sociedad*. Es posible analizar, en este contexto, qué signos y atributos adquieren determinados estamentos sociales. Los exvotos en bronce de los santuarios de Collado de los Jardines y de Los Altos del Sotillo (ambos en Jaén), con sus miles de imágenes, se convierten en un referente fundamental para esta lectura social, debido a que las diferentes clases se asocian a signos propios que, en definitiva, son signos de jerarquía. Por supuesto hay diferencias en el vestir, en la elección del peinado, en la presencia de joyas y abalorios, también en el uso de las armas o en la exaltación de objetos, como los broches de cinturón, los brazaletes, torques, etc. Todo en la imagen de esta sociedad tiene su sentido, nada se deja al azar.

Además creemos estar en condiciones de profundizar en aspectos más concretos, como los que hacen referencia a la definición de la pertenencia a linajes concretos. En ocasiones, los linajes pertenecen a ciudades diferentes. El atuendo, cómo utilizan el manto, qué signos los acompañan, el tipo de peinado, etc., pudieron servir de elementos de identificación con una determinada comunidad u *oppidum*. Son fórmulas propias que se repiten, que se asumen y que suponen la diferencia respecto a otros.
Por ejemplo, se podría pertenecer a Cástulo, a Giribaile, a Turruñuelos (todos en Jaén) o a asentamientos más pequeños y pudo ser importante destacar los rasgos propios de cada uno de estos núcleos, dentro del entramado de cohesión mayor que eran los santuarios. Grupos de linaje, asociados a *oppida,* y clases sociales se distinguen en un lenguaje iconográfico establecido y entendido socialmente.

Por último, no debemos olvidar una de las consecuencias más importantes de estos procesos sociales sucedidos en el desarrollo del siglo III a.n.e.: la mayor visibilidad de la mujer como agente social. Se representa a la mujer joven en los albores de la edad adulta, a la mujer inmersa en la liturgia, a la mujer como parte de la unidad básica en muchos de los ritos (la pareja) y a la mujer madura, con sus signos de rango. Su imagen se hace más rica y heterogénea subrayando, igualmente, su papel en el entramado socioideológico.

10. La familia.

La representación colectiva

No es frecuente la imagen ibérica de la familia. No hay costumbre de mostrarla y cuando aparece es en un momento tardío, asociada a importantes cambios en la estructura de la sociedad y relacionada, también, con la mayor visibilidad de ciertos grupos sociales. Con anterioridad a este momento, que debemos situarlo avanzado el siglo III a.n.e., la representación del linaje era asumida por la cabeza del mismo: el héroe fundador o antepasado, normalmente masculino (aunque ya hemos citado la excepción de la pareja de antepasados de Cerrillo Blanco de Porcuna).

Debemos intentar desprendernos de esquemas actuales a la hora de percibir las pocas pinceladas que, a través de las imágenes, nos llegan en relación a la familia. Nos aproximaremos a través de uno de los pocos testimonios que nos han llegado y que ha sido interpretado como un *retrato familiar*. Es una "fotografía" tallada en una lastra de piedra arenisca —de unos 30 cm— que fue depositada hace, aproximadamente, 2.200 años (hacia el siglo II a.n.e.) en un pequeño santuario localizado en el entorno de la actual población de Fuerte del Rey (Jaén). Con el nombre de Las Atalayuelas, hoy en día conocemos a la antigua ciudad, primero ibera y posteriormente romana, localizada muy próxima a este municipio giennense. La pieza se halló hace muchos años y, aunque al principio se desconocía a qué tipo de contexto pertenecía, actualmente se puede relacionar con un santuario localizado en las proximidades de la ciudad antigua. Asociado a este espacio de culto, esta pieza pudo ser un exvoto, un

Figura 53. Un "retrato de familia": el relieve de Las Atalayuelas. Siglo II a.n.e.

testimonio de la presencia y veneración de este grupo familiar.

No llega a ser un retrato, como el fisiognómico que conocemos por las estelas familiares de la antigua Roma, más bien es un pseudo-retrato. Individualiza a siete individuos, diferenciando a los hombres de las mujeres a través del atuendo, pero es tal la abstracción o generalización que unos son la copia de otros. Hagamos un juego para entenderlo mejor. Hemos recortado la cabeza de algunos de los personajes y hemos alterado su orden para formularos la siguiente pregunta: ¿sabríais decir cuál de estos rostros pertenece a un hombre o a una mujer?, ¿y la edad?, ¿son los rostros de los componentes más jóvenes? Nosotras sabemos de antemano la respuesta, ya que es imposible contestar, con un *flash* parcial de la pieza, a estas preguntas. Lo que nos interesa es subrayar cómo existe una intención por hacer una imagen general. Pareciera que es una figura la que se repite sucesivamente. ¿Es una forma de reforzar la pertenencia a un mismo grupo familiar, o es simplemente fruto de una esquematización? Ésta si es una pregunta más difícil de contestar.

Pero ahondemos en la imagen. Es necesario describirla en profundidad. Está labrada en una lastra de piedra alargada, de acabado irregular. Ocupando todo el espacio de la misma se dispone la escena, protagonizada por una sucesión regulada de personajes: cuatro masculinos, dispuestos en el lado derecho y tres femeninos, localizadas en la zona izquierda. Es una disposición homogénea y sistemática, todos llenan un espacio similar, aunque un rasgo salta a la vista: no todos tienen el mismo tamaño. Éste es un recurso importante no sólo en esta imagen, sino en otros ejemplos de la plástica ibérica, que puede hacer referencia a un rango de edad. Es una matización necesaria, al mismo tiempo que el único aspecto que diferencia a unos personajes de otros.

Todos se presentan de la misma forma: rostro y cuerpo frontal, con los brazos separados del cuerpo y las manos abiertas (observad cómo se individualiza el pulgar, un recurso muy ibérico). Pareciera que se tocan, no llegan a cogerse, más bien se rozan.

Los pies se orientan igual, todos se dirigen hacia el mismo lugar y los rostros resultan de lo más impersonales. No existen peinados o tocados individualizados, todos aparecen con una cabeza redonda y despejada y rostro esquematizados, apenas algunas incisiones marcan sus rasgos: cejas rectas que acaban en una nariz larga, los ojos son unas pequeñas líneas, lo mismo que la boca, que en algunos de los personajes parecen simular una leve sonrisa. Los vestidos sí nos hablan de la distinción de género, aunque no de edad. Los cuatro personajes masculinos visten una túnica corta, de falda acampanada, lisa y ceñida por un cinturón a modo de cinta atada con nudo, que deja caer dos cordones. Sólo el personaje central parece llevar un cinturón con broche. Las mujeres y las muchachas visten túnica lisa, larga hasta los tobillos y ceñida del mismo modo por una cinta más larga.

Es una presentación colectiva. Todos se visten iguales, se peinan igual, colocan las manos de la misma forma, los pies se dirigen en la misma dirección y los rostros se disponen a la misma altura. No hay una jerarquización inicial, salvo por el hecho de aparecer en la zona central ocupada por el cabeza de familia. Lo que sí existe es una intencional ordenación por género, posiblemente una prescripción del ritual.

¿QUIÉN ES QUIÉN?

Figura 54. ¿Quién es quién en este detalle del relieve de Las Atalayuelas?

Una vez descrita, ¿qué papel juega cada uno en el seno familiar? Esta interpretación es algo más difícil. Nos faltan argumentos de peso que nos ayuden a determinar el papel de cada una de las personas que forman un grupo familiar. No podemos hacer una lectura directa desde los parámetros de familia nuclear que hemos heredado: padre, madre e hijos. La realidad de esta sociedad antigua podría ser mucho más diversa. En este caso podemos aventurarnos a afirmar que existen distintas edades en la representación, niños y adolescentes forman parte activa y pública en las relaciones familiares y así se muestra en el contexto de este santuario.

Es una fórmula similar a la procedente del santuario de Los Altos del Sotillo (Jaén). De nuevo nos encontramos con una imagen sencilla, modelada a mano con una arcilla rojiza que da como resultado una pieza esquemática. Aunque ha llegado a nosotros de manera incompleta, son muy ricas las observaciones que

Figura 55. Placa en terracota del santuario de Los Altos del Sotillo. Siglo III a.n.e.

podemos hacer. Se trata de un grupo formado por tres personajes, dos de mayores dimensiones y una imagen central que es un niño. Éste parece protagonista de una escena que nos habla de ritos de agregación e introducción en las prácticas sociales del santuario. Es, al mismo tiempo, presentado y protegido por una pareja ¿sus padres?: un hombre que ocupa el lado derecho de la representación y una mujer, vestida con túnica larga, que se dispone en el lado izquierdo. Aquí ella interviene de forma activa, toca al niño, más bien lo sujeta del brazo, en una instantánea maternal y afectiva.

La interpretamos como una familia, pero ¿está representado un grupo familiar al completo? O, por el contrario, ¿es sólo una parte? No lo sabemos. Lo que al menos podemos afirmar es que las prácticas de este santuario contemplaban las representaciones colectivas que, aunque escasas, nos hablan de cambios en la estructura social aristocrática que contribuyen a la mayor visibilidad de la familia como unidad social básica.

11. Cultos.

El encuentro con la divinidad y la ritualidad en la imagen

Cuando se representa la divinidad ibérica, en la gran mayoría de las ocasiones, aparece sola, únicamente acompañada de sus signos. Pero hay un grupo minoritario de imágenes que captan momentos en los que la divinidad se presenta y se comunica con hombres y mujeres. La divinidad, a veces, es imaginada como un ser cercano al que se puede ver, oír, escuchar, hablar e, incluso, tocar. Es ésta una relación universal, una relación directa, sin intermediarios. A través de las imágenes ibéricas podemos aproximarnos a esta comunicación divina: podríamos llamarlo el *encuentro con la divinidad*.

La divinidad se encuentra en diferentes espacios. Habita en la tierra, en lo más profundo, y habita en el cielo, en lo más alto. Hay que mirar muy alto para poder verla y esto se refleja en algunas representaciones de fieles que entran en el espacio sagrado y dirigen sus miradas hacia las alturas. Reflejan el deseo de verla, pero también el deseo de ser visto. La mirada atenta y receptiva muestra la voluntad de recibir y percibir, con todos los sentidos, la manifestación de la divinidad.

El acto de oír es importante también. En la imagen del fiel se deja patente la intencionalidad de escuchar la palabra de la deidad. Ésta es la razón por la que algunas representaciones de hombres y mujeres muestran orejas enormes, de pabellón auditivo marcado, en un momento de plena concentración y curiosidad. Algunas terracotas, como las procedentes de La Serreta de Alcoi (Alicante), recogen este conjunto de rasgos: los ojos abiertos, grandes orejas y boca entreabierta, justo en el momento preciso de la comunicación con la divinidad.

Figura 56. La divinidad amamanta y la rodean aves y músicos en una plaquita de La Serreta de Alcoi. Siglos III-II a.n.e.

Contamos con algunas imágenes en las que destaca el diálogo y la comunicación entre divinidad y sus fieles, una relación que se desarrolla en el espacio de la deidad, en el marco del santuario, un ámbito lleno de sus signos. Son algunos los ejemplos. En un grupo modelado en barro, procedente de la necrópolis de Cabecico del Tesoro (Murcia) se modela el espacio de la divinidad, su santuario, simplificado en dos pequeñas columnas que delimitan el área sagrada. Tres figuras femeninas entran en él. Visten vestidos largos y llevan collares y rodelas. Una es de mayor tamaño, posiblemente se marque la diferencia de edad (¿podría representar a una madre y a sus dos hijas?, ¿una familia?). Al fondo, protegiendo la escena, aparece imponente la imagen de la divinidad. Es una figura femenina en unas dimensiones monumentales. Es la divinidad señora del espacio, la que habita en él.

En una plaquita de barro cocido (de unos 70 cm) procedente del *oppidum* de La Serreta de Alcoi (Alicante), se representa una escena similar. Es una pieza bastante simétrica. El centro de la composición lo ocupa la imagen de mayores dimensiones, una mujer que se sienta en un trono y sostiene en sus brazos a dos niños a los que amamanta simultáneamente. La escena se acompaña de música. Dos personajes, una mujer y un niño, tocan la doble flauta en un extremo de la representación. En el lado opuesto, otra mujer y un niño se aproximan al trono y ella lo toca. Hay un contacto físico. Las aves (aunque sólo se conserva una) marcan el espacio de la diosa madre, nutricia, que dota de vida.

En las imágenes que hemos seleccionado, el *encuentro* se desarrolla en el espacio de la deidad. Además, en ocasiones, ésta se muestra con mayor tamaño. Es un recurso de expresión y diferenciación entre el ámbito divino y el humano. La divinidad, aunque se represente con forma humana, debe diferenciarse de los hombres y las mujeres, apareciendo como un ser de grandes dimensiones. La comunicación se establece a través de las miradas y de contemplar la acción divina y a través del oído que escucha atento las palabras. En ocasiones, en señal de respeto, se toca su trono, un gesto sagrado que ha traspasado las fronteras del tiempo y del espacio. Es el momento más cercano y más íntimo, el momento de solicitar la petición o de agradecer el bien concedido.

La imagen ibérica nos habla de los cultos y ritos. Nos interesa mostrar qué tipo de ritos acompañaban a la devoción y a la religiosidad, cuáles eran sus motivaciones y, sobre todo, cómo se representaban. Es un tema muy complejo y lleno de matices. Depende del momento cronológico, también del área ibérica, pero incluso del santuario

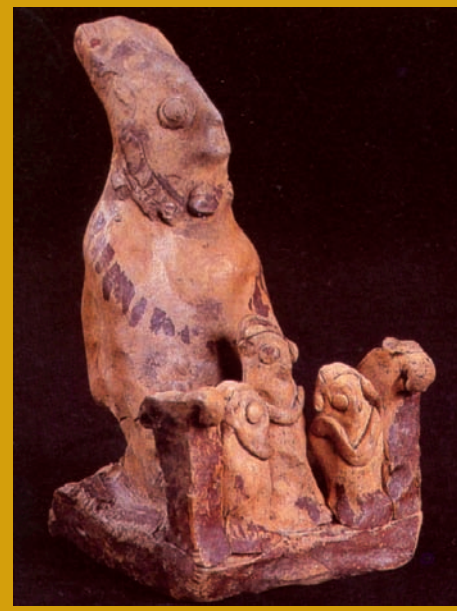


Figura 57. La divinidad y su espacio de culto en esta terracota de la necrópolis del Cabecico del Tesoro.

Figura 58. Ritos curativos y exvotos anatómicos del santuario de Collado de los Jardines. Siglo III a.n.e.

al que pertenece la imagen. No entraremos en especificaciones, lo que nos interesa es comprender cómo la imagen plasma los diversos rituales.

Algunas de sus prácticas aparecen enmarcadas en peticiones concretas, que nos acercan a la expresión de los sentimientos religiosos y a las prescripciones establecidas en los cultos. Los protagonistas son hombres y mujeres de diferentes edades y categorías sociales. Cada uno tiene un papel específico en el rito. Es necesario matizar que el culto se transforma dependiendo del momento histórico y, de hecho, es a partir del siglo III a.n.e. cuando se generaliza en la imagen. No obstante, al igual que al tratar otros aspectos, nos encontramos ante documentos parciales, por lo que no es posible definir de forma exacta cada paso de la liturgia.

Pero sí podemos conocer qué tipo de peticiones se dirigían a los dioses, cuáles son las preocupaciones que motivan las prácticas. Las sociedades ibéricas son fundamentalmente agrícolas y ganaderas y sus miedos están relacionados con lo incontrolable, en lo que la mano del hombre no puede intervenir, pues pertenece al ámbito de una naturaleza dominada por la divinidad. La enfermedad, los ciclos agrarios, la fertilidad y la fecundidad, la protección del embarazo y del parto, las guerras, etc., son algunas de las peticiones que definen las fórmulas de la imagen ibérica.

Los ritos curativos estaban destinados a solicitar la recuperación de una determinada dolencia. A ellos se asocian imágenes de partes del cuerpo, que basan su simbolismo en ser la sustitución de lo dañado. El santuario de Collado de los Jardines (Jaén), por ejemplo, ofrece una amplia gama de imágenes de piernas, pies, manos, ojos, dentaduras, pechos, falos e, incluso, úteros, que depositaban como ofrenda. Es un mecanismo sencillo que se ha perpetuado hasta nuestros días, consistente en ofrecer a la divinidad este don, a cambio de la sanación del miembro enfermo. La dolencia es general, aunque en ocasiones se muestra el daño: por ejemplo, dentaduras a las que les faltan dientes o pies con la herida representada. En su mayoría se trata de imágenes en bronce, aunque existen ejemplos en piedra o terracota.

La fertilidad es otra de las peticiones más frecuentes. Fertilidad en un sentido amplio, que incluye la naturaleza animal y vegetal, como una de las preocupaciones principales que se

Una mujer que se abre el vestido y muestra el sexo

Un hombre con el sexo exagerado

Una mujer desnuda

Una mujer embarazada

Figura 59. La fertilidad y la protección del embarazo. Siglo III a.n.e.

muestra a través de estos ritos. Por ejemplo, es normal documentar imágenes de animales como ovejas, toros, caballos, gallos, gallinas, cabras, etc., que hacen referencia a ritos de protección de los animales domésticos y de la ganadería. Igualmente, hombres y mujeres muestran explícitamente la solicitud de ser fértiles. Son múltiples las fórmulas, entre las que podemos destacar los desnudos, como forma correcta de presentarse y de comunicarse con la divinidad. No hay provocación en esta actitud, hay devoción. Hay que entender que se busca un lenguaje directo, claro y explícito: la solicitud debe ser comprendida y atendida. Se espera una respuesta. En algunas ocasiones el desnudo se acompaña de la exageración irreal del sexo, apareciendo hombres con falos desproporcionados y mujeres que muestran sus pechos y sexos abultados, todo ello acentuado por el gesto. En algunas imágenes, las mujeres abren sus mantos y enseñan sólo el sexo o el vientre, de nuevo una forma de alusión directa a la petición.

Son algunas las imágenes que representan distintos momentos del rito de sacrificio:

- La preparación del animal o los animales: un exvoto en bronce procedente de Collado de los Jardines representa a un hombre que porta sobre sus hombros un cordero.
- Imágenes de sacrificadores: hemos encontrado algunos exvotos de bronce procedentes de Collado de los Jardines que representan a hombres y mujeres con cuchillos curvos. Interpretamos que estuvieron relacionados con ritos de sacrificio por el instrumento que llevaban, propio de estas prácticas.
- Imágenes de sacrificio: en una escena de la pátera de Tivissa tres démones participan en el sacrificio de una oveja. Uno de ellos sujeta y está listo para usar un cuchillo de hoja ancha que utilizará para dar un certero corte en la yugular del animal.

Figura 60. Los pasos en el sacrificio hacia el siglo III a.n.e.

Para poder desarrollar este tipo de ritos se debía alcanzar una edad natural y social precisa. Por ello encontramos, en algunas ocasiones, lo que se definen como ritos de paso, cuyas imágenes sancionan el ingreso a una situación diferente, como llegar a la edad de matrimonio y de procrear.

Que el periodo de embarazo se desarrolle con normalidad es otra de las preocupaciones que, en ocasiones, nos encontramos en imágenes ibéricas depositadas en santuarios. Aunque habría que decir que son muy pocos los ejemplos que reflejan a mujeres con el vientre abultado, sobre el que apoyan sus manos en clara alusión a su estado de gestación. Es muy interesante, en este sentido, un exvoto de bronce que refleja la imagen de una mujer embarazada que llega al santuario y se presenta, posa su mano en el vientre y porta en la otra una granada, posiblemente un don que ofrece en el propio espacio sagrado. Existen algunas representaciones de embarazadas en piedra, como dos piezas procedentes del santuario cordobés de Torreparedones.

Como peticiones concretas asociadas a un estatus social, son frecuentes los hombres ataviados como guerreros que portan sus armas, en ocasiones las muestran ostensiblemente y la depositan en los santuarios. Podrían relacionarse, en algunos casos, con la suerte en el combate o el agradecimiento por la fortuna en la guerra.

Todas estas peticiones están acompañadas de prácticas rituales muy concretas. La ofrenda en los espacios de culto es uno de esos pasos en el ritual. Existen algunas imágenes de hombres y mujeres que portan en ambas manos determinados elementos. A veces las ofrendas son perecederas, como panes, frutos,

Figura .61. La ofrenda del vaso en el relieve del santuario de Torreparedones. Siglos II-I a.n.e.

flores, etc., depositados todos ellos en el espacio sagrado para la divinidad. Algunas son exclusivas del género femenino, como la paloma, un tipo de ofrenda que siempre acompaña a las imágenes de mujer. En otros casos, las ofrendas son imperecederas. Se entregan exvotos, armas y vasos como fosilización del ritual, elementos que permanecen en los santuarios.

El sacrificio era una de las prácticas que acompañaban a los ritos. El sacrificio animal, la preparación de la carne, el consumo y la ofrenda de los restos del "banquete" o "festejo" es una forma correcta de devoción. Tenemos imágenes que muestran diferentes pasos del ritual, desde la ofrenda del animal elegido, hasta el propio momento de su muerte ritual. Los animales sacrificados suelen ser diferentes, como corderos, ovejas o carneros. Las formas de sacrificio también varían. Pueden desarrollarse entre dos o más personas o puede acometerlo un único sacrificador. Éste es el caso de la pieza procedente del *oppidum* de Bujalamé (Jaén), en la que un hombre, de pelo largo, sacrifica un pequeño cordero en un río.

La libación es otra práctica ritual muy habitual. Consistía en el vertido controlado de un líquido sobre el espacio sagrado. Este líquido podía ser agua, vino, leche y miel o aceite. La imagen ibérica muestra este gesto ritual: en numerosas representaciones aparece el vaso de libación, cuencos, páteras o pequeños vasos globulares, que portan hombres y mujeres.

Algunas imágenes nos muestran cómo la música formó parte activa de los rituales y las fiestas. La música era, en primer lugar, una instrucción que se recibía desde niño. No todos podían interpretar música: es una enseñanza, como la caza o las armas, restringida socialmente. Sabemos que había una interesante diversidad musical: desde la percusión, como las campanillas, a instrumentos que requieren un aprendizaje más complejo, como la lira, la doble flauta o la tuba. A la música van asociados relatos y fórmulas que marcan el ritual. En ocasiones preside la lucha, como en un ejemplo de La Serreta (Alicante), o la caza que inicia al guerrero en el bosque. En otras, son los niños los que tocan, vestidos igual que el resto del grupo guerrero, como en un vaso de El Cigarralejo (Murcia). También la mujer toca y su larga y rica túnica la individualiza del resto.

"En la Bastetania las mujeres bailan también mezcladas con los hombres, unidos unos y otros por las manos" (Estrabón, III, 3, 7). En estas palabras de Estrabón, un autor del siglo I a.n.e., se describe cómo en un territorio de la Bastetania (provincias de Málaga, Granada, Almería, sureste de Jaén, sur de Albacete y suroeste de Murcia) la danza se compartiría entre hombres y mujeres. Formaría parte activa de muchas de las celebraciones rituales, como expresión de una buscada integración colectiva. En la

Figura 62. Danzas y celebraciones en un vaso de Sant Miquel de Llíria. Siglo III a.n.e.

imagen ibérica contamos con algunos ejemplos que pudieron representar escenas de danza. Una de las más conocidas es la que se dibuja en un cálato procedente de la ciudad de Sant Miquel de Llíria (Valencia). En rojo aparece una escena en la que hombres y mujeres bailan cogidos de las manos, al son de la música de una flauta y una doble flauta (*aulós*). Tres hombres avanzan en primer lugar dando saltos. Cuatro mujeres los siguen. Todos parecen llevar un atuendo de fiesta, con diferencias entre ellos. Por ejemplo, unas mujeres llevan más adornos que otras, algo debido posiblemente a un rasgo de edad o de jerarquía. No es una escena única sino que, de este mismo *oppidum*, procede otra imagen de danza muy similar, en la que hombres y mujeres se cogen de las manos al son de la tuba que toca un joven.

12. Recordar el pasado.
Los procesos de memoria

La imagen se nutre y alimenta la memoria. Una vez expuesta, es un recuerdo constante, una ayuda al relato oral, a la narración de historias.

En el mundo ibérico detectamos cómo continúan ciertos motivos a lo largo del tiempo. Hay una significativa insistencia, una reiteración. Por encima de que perduren, o no, en el registro arqueológico, se busca intencionadamente que determinados signos u objetos permanezcan mediante la imagen. Esto les permite continuar en el recuerdo de los vivos.

A nosotros, este fenómeno nos indica también la necesidad, el interés porque estas imágenes no cambien, porque perdure la memoria de sus relatos y, en consecuencia, la importancia que debían tener ciertas historias, que la imagen permitía evocar de forma continua.

Nos movemos aquí en el camino difícil y lleno de trampas de los mitos y relatos del mundo ibérico. Sabemos que, en ocasiones, debieron traspasar las fronteras de sus territorios políticos, transmitiéndose de unos a otros oralmente, o quizás mediante una escritura que habría utilizado materiales perecederos. Lo cierto es que no disponemos de la narración detallada de estos mitos que se repitieron y evocaron a lo largo del tiempo. Sólo nos ha llegado la imagen, que ayudaría al relato oral.

La memoria de los antepasados

La imagen evoca, en ocasiones, la figura de quien ya no está. Entonces se convierte en memoria, como en el caso

Figura 63. La tira cruzada como símbolo de rango en los territorios ibéricos.

de unas cabezas encontradas en varios asentamientos de la Edetania antigua. En el Tossal de Sant Miquel de Llíria y en el Puntal del Llops, ambos en la actual Valencia, se han documentado unas cabezas realizadas en arcilla cocida, en las que engobe y pintura sirven para especificar algunos rasgos y dar color. Se exponen en el espacio familiar y, a pesar de su relativa sencillez, se insiste en signos importantes, como las tiras cruzadas sobre el cuello y algunas indicaciones anatómicas, entre las que destacan el peinado, los ojos y la boca. Se especifican estos rasgos en una posible alusión a miembros del grupo familiar ya fallecidos, los antepasados, que pertenecen a un espacio de respeto y de memoria. Fabricar y exponer su imagen nos indica lo importante que era su recuerdo, como forma de continuar con el papel social que pretendían tener sus descendientes.

Vamos a detenernos en algunos de los signos mencionados y especialmente en las tiras cruzadas, que se difunden y perduran por encima de los territorios políticos del mundo ibérico. Aparecen vinculadas a sectores sociales que tienen visibilidad, tienen derecho a representarse y a encargar imágenes: son vestimenta de un grupo determinado. Aún después de la conquista romana, ciertos personajes siguen reconociéndose mediante un atuendo en el que destacan las cintas cruzadas. Así lo observamos en Osuna (Sevilla), en unos relieves que representan jinetes y guerreros o en el santuario de La Bobadilla (Jaén), donde el oferente se identifica socialmente mediante estas tiras cruzadas. A pesar del cambio político, del dominio romano ya consolidado, ciertos individuos quieren seguir reconociéndose a la antigua y prestigiosa manera indígena. Las tiras cruzadas evocan aquí el pasado ante un nuevo poder, que utiliza mecanismos diferentes, pero que quizás les reconoce.

También sabemos que se evoca el pasado cuando, en el momento en que

Figura 64. La memoria de un mito: el as de Iltiraka.

la ciudad de *Iltiraka* en Úbeda la Vieja (Jaén) debe acuñar sus primeras monedas, acude a un relato que había sido muy importante para la comunidad. Es la historia de El Pajarillo, a la que hemos hecho alusión al hablar del héroe que va a enfrentarse con un monstruo ancestral del lugar. Nos interesa ahora resaltar cómo, ante el hecho de acuñar monedas, que significaba también elegir algo identificativo de la comunidad, se escoge este relato. Debía ser un relato vivo, mantenido en el tiempo y muy presente en la historia local. Era, quizás, parte de su leyenda fundacional.

La memoria del lugar

En efecto, los lugares tenían memoria, fueron recordados y se les atribuyeron significados. Pero, para que tenga éxito social, esta memoria diseñada debe ser compartida por la comunidad. Debe lograrse que sea memoria colectiva. Por ello se erigieron monumentos como el conjunto de Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén), que se vincula a un túmulo funerario anterior, del siglo VII a.n.e. Esto nos indica que, quienes encargan las esculturas, quieren manifestar su relación respecto al linaje anterior, enterrado en este lugar y unirlo a su historia. El rico y complejo universo de Cerrillo Blanco de Porcuna logra plasmar una narración que debe justificar el poder de una familia, algo para lo que se representa también a los antepasados.

Recurrir a los antepasados, a sus acciones desarrolladas en un determinado lugar, permitía narrar los orígenes, los hechos llevados a cabo por el grupo social en el pasado, que se evocaban en cuanto pretendían ser la base legitimadora de su poder actual, junto a un indudable ejercicio de mando o autoridad. En efecto, hay momentos en que se evoca un pasado, se le representa en imagen para devolverlo a la sociedad de los vivos. Aunque debemos tener en cuenta que la imagen permite también transformarlo en beneficio de quien la encarga. Puede, por tanto, recurrirse a la memoria, a la costumbre,

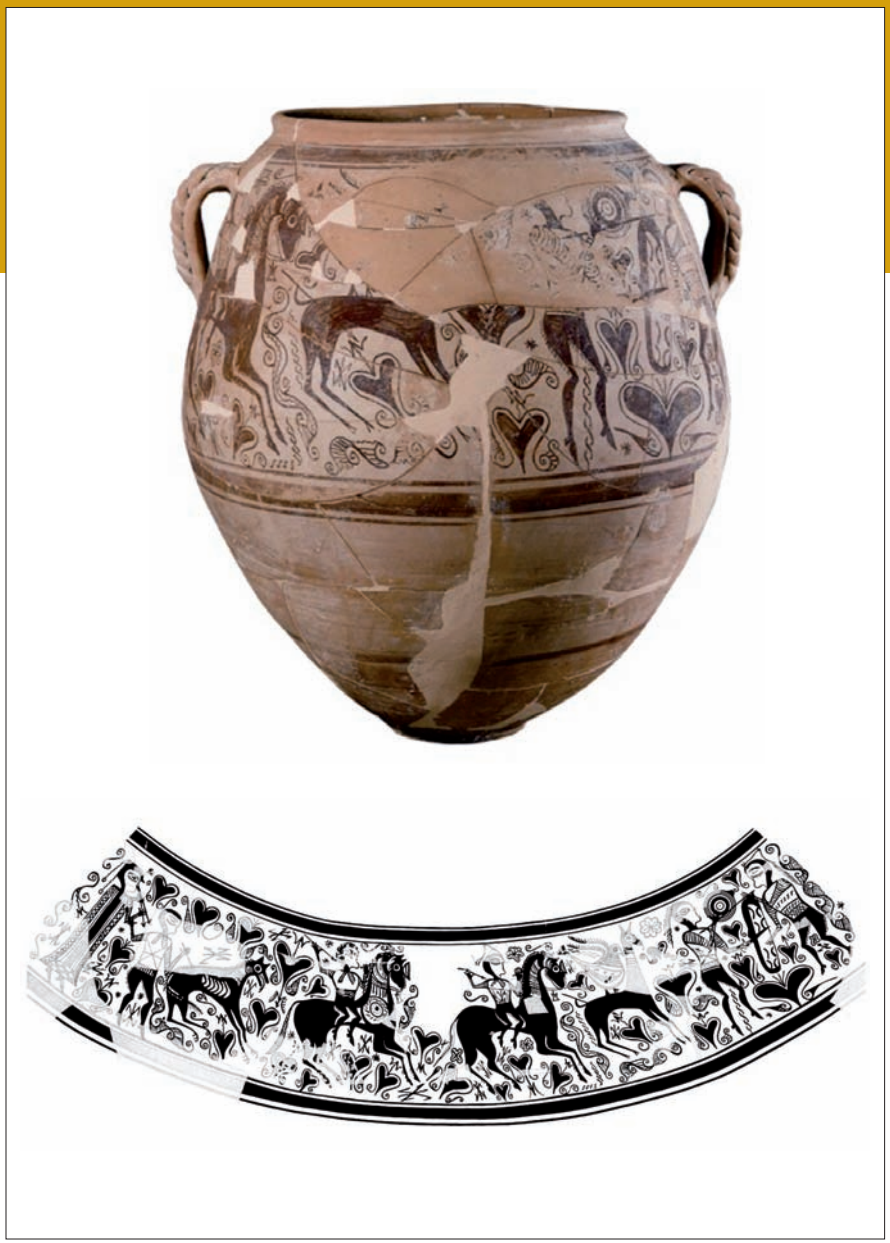


Figura 65. Los pasos que hacen al héroe en el "vaso de los guerreros" de La Serreta de Alcoi. Siglo III a.n.e.

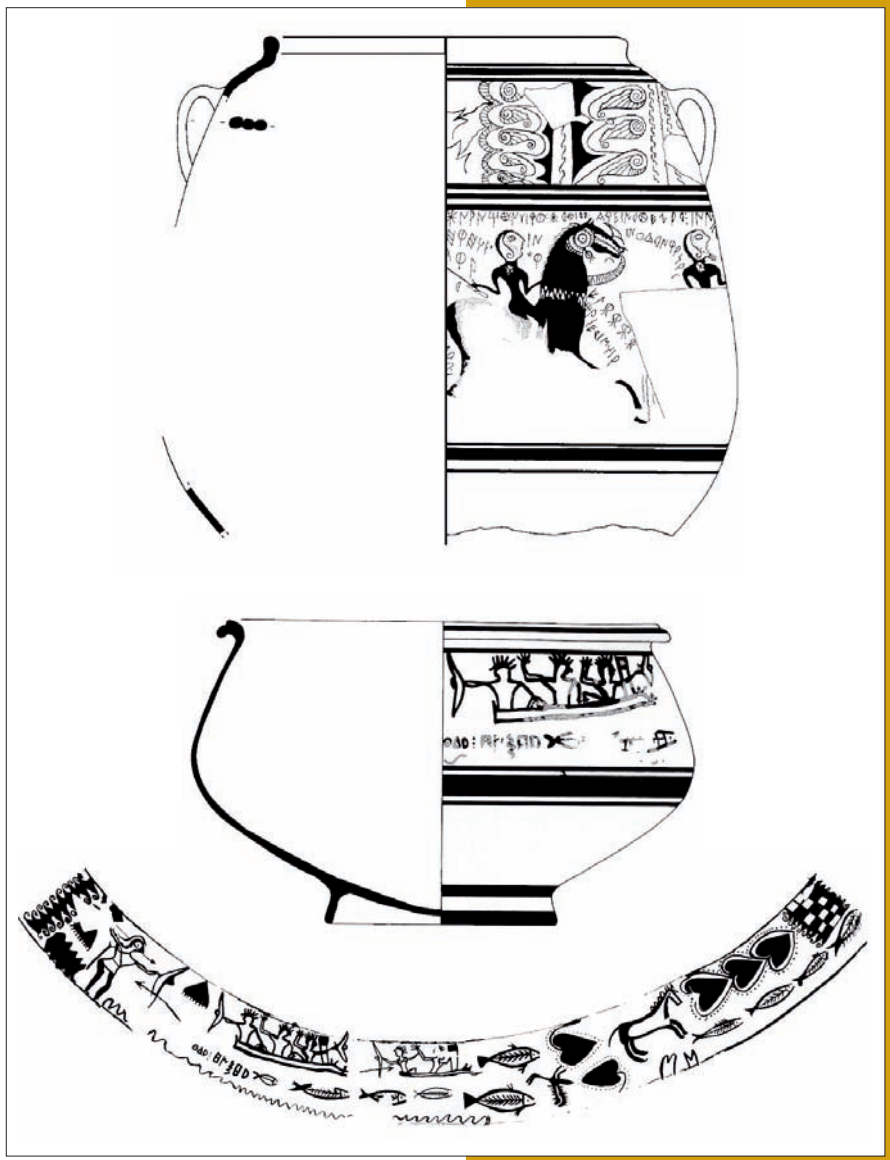
como forma de legitimidad, como herramienta para construir la realidad del presente.

Pero era difícil mantener esta diferenciación social a la que contribuían las imágenes. Cerrillo Blanco de Porcuna fue destruido cuidadosamente, probablemente a inicios del s IV a.n.e. Se mantuvo en pie, por tanto, poco tiempo. La destrucción se ensaña con esa memoria que representa el monumento: en los rostros, en aquello que caracteriza cada personaje, borrando la historia que el monumento y sus imágenes contaban. Así, las tensiones entre los linajes estuvieron posiblemente detrás de la ruina de esa forma de poder que suponían las imágenes, del complejo y rico relato que narran sus esculturas.

La memoria de una acción. Hacia la construcción del mito

Pero la acción social de la imagen continúa entre los iberos. En diferentes soportes, y a lo largo de su historia, los

Figura 66. El recuerdo de las hazañas en dos vasos procedentes de Sant Miquel de Llíria. Siglos III a.n.e.



iberos fabricaron imágenes que narraban y recordaban acciones míticas de un pasado heroico. Un caso es la gran vasija o tinaja con asas de La Serreta de Alcoi (Alicante), conocida como Vaso de los guerreros. Son tan importantes sus imágenes como el contexto en que se halló: una estancia integrada en la trama urbanística de esta ciudad del siglo III a.n.e., en que se encontró una acumulación inusual de objetos de importante significado religioso y económico, entre los que destacaremos este gran vaso. Se trata, posiblemente, de una tesaurización: la reunión y acumulación de imágenes y objetos unidos al prestigio.

En este entorno privilegiado, las imágenes del gran vaso narran diferentes escenas, que insisten en una determinada forma de vida: la aristocrática. Encontramos así al joven ante el lance crucial de enfrentarse a una fiera. Debe mostrar entereza, conocimientos, astucia. El vaso nos cuenta también cómo varios jinetes acometen la caza del ciervo, poseen caballos, han sido entrenados hasta alcanzar una destreza que será crucial para la caza. Encontramos, también, el combate singular entre dos guerreros, que portan escudos y armas diferentes.

Este enfrentamiento individual es la prueba máxima del valor. Y así, todas las escenas de este gran vaso, son actividades propias de un grupo social determinado, exclusivo, con poder para acumular estos objetos, con un papel importante dentro de la vida de la ciudad. El vaso es la memoria de un relato, que se recuerda en los actos que posiblemente tuvieron lugar en esa habitación sagrada del *oppidum* de La Serreta (Alicante).

Vasos de memoria pudieron ser también algunos de los aparecidos en la ciudad de Sant Miquel de Llíria (Valencia), donde se eligen los grandes formatos del repertorio cerámico ibérico para narrar historias. El relato se vincula aquí a la palabra, a la escritura ibérica que aparece pintada y que, lamentablemente, no está aún descifrada. En un caso se figura un combate desarrollado entre el mar, donde aparece un barco y algunos guerreros armados, y la tierra. Se representa el momento del enfrentamiento, una instantánea con lanzas volando. Aún no hay vencedores, ni vencidos. La escritura alude aquí, posiblemente, a quienes lo protagonizaron o a la memoria social del hecho. Son vasos que se disponen en el espacio social, serían protagonistas quizás de celebraciones o de reuniones en que rememorar algunos episodios. Algo que intuimos también en el caso de otro vaso, donde aparece una marcha de jinetes armados con jabalinas. Se especifica su peinado, su vestimenta con las tiras cruzadas, aparecen ricamente enjaezados y armados. En este caso, la escritura inunda el vaso, se complementa con las figuras, en la voluntad de recordar el hecho y sus protagonistas. Forma parte de la memoria de la comunidad.

Al acercarnos hoy a estos objetos debemos preguntarnos: ¿Por qué se quiere representar estos hechos en las imágenes? A lo largo de la historia de los iberos, como de todas las sociedades, habría momentos en que convendría apelar a costumbres o hechos de su pasado. A acontecimientos, importantes o no para la vida de la comunidad, que podían haberse convertido, incluso, en mitos.

Conocemos algunos de estos momentos, como los ocurridos a finales del siglo III a.n.e., con la transformación social unida a la presencia y posterior guerra entre Cartago y Roma, en que aumentaría la necesidad de acudir al pasado, de apelar a su legitimidad. Por ejemplo, si los cambios sociales eran vistos, por determinados sectores, como una amenaza, sería una buena idea aferrarse a su pasado, intentar que lo que había sido habitual hasta entonces se convirtiese en ley. Es decir, afianzar un orden social que les convenía, en el que habían logrado un papel importante, al tiempo que deslegitimaban el acceso de otros.

Esta finalidad social pudo llevar también a la evocación de luchas míticas, elaboradas por ciertos grupos y recordadas después, perennizadas en las imágenes, en los nombres de sus protagonistas, que se hacen explícitos y se escriben ahora junto a las imágenes. La vinculación con el pasado buscaba, y debió posiblemente otorgar, la legitimidad que se pretendía para construir el futuro.

13. Iconos compartidos.
El diálogo con el mundo púnico

El diálogo de los iberos con los pueblos fenicios, que habitaron diferentes puntos del Mediterráneo, forma parte de su propia historia. Diríamos que es la historia de una larga convivencia. De hecho, la presencia en la Península Ibérica de estas poblaciones próximo orientales, de los fenicios es, incluso, anterior a los iberos. Una presencia que tuvo, en primer lugar, objetivos eminentemente comerciales, pero que implicó siempre un diálogo continuo, además de suponer, en el tiempo, una modificación de las relaciones sociales y una cierta integración, en diferentes grados, con las poblaciones indígenas locales.

Así pues, este diálogo entre los fenicios y las poblaciones autóctonas peninsulares tuvo diferentes tiempos, como diferentes tonos e intensidades. Como distinto fue también el papel de los propios fenicios en la historia del Mediterráneo. De hecho, tendrían que pasar varios siglos para que una población del Mediterráneo central, Cartago, se convirtiera en una de sus principales potencias. La relación de los iberos con ella, con el mundo púnico, sería intensa, a la vez que abre un periodo fundamental para la historia de ambos. Se desarrolló en función de los objetivos de la propia Cartago, pero también de los propios intereses de cada zona de la Península Ibérica, que respondían a dinámicas propias. La heterogeneidad es, por tanto, una característica que preside esta relación.

El diálogo entre poblaciones peninsulares y púnicas necesitaba un espacio. Debemos imaginarlo en determinados lugares ocasionales o en asentamientos compartidos. No sólo en los costeros, como el asentamiento

Figura 67. Diosa alada en un vaso de La Alcudia de Elche. Siglos II-I a.n.e.

colonial de Villaricos (Almería), sino en una pluralidad de puntos, al interior, donde la convivencia o el contacto esporádico podía adoptar muchas formas. El comercio es también central, siendo estos comerciantes los que pusieron a los iberos en contacto con el lenguaje y las imágenes púnicas. El comerciante resulta ser intermediario y contribuye, también, a que haya lugares de encuentro: poblados, rutas, santuarios…

Pero con el siglo III a.n.e. iban a confluir varios hechos fundamentales. Coincidiendo con un momento en que las sociedades ibéricas se transforman socialmente y se afianza un nuevo modelo, más urbano, Cartago se hace más presente en la Península Ibérica. En efecto, con el desembarco y llegada de las tropas mandadas por Amílcar Barca en Cádiz en el 237 a.n.e., la Península Ibérica va a experimentar una serie de acontecimientos que marcarán su entrada definitiva en la política y en los conflictos que tenían lugar entre las dos grandes potencias del Mediterráneo, Cartago y Roma.

Rastrear el destino de estos contingentes y, en general, de la población púnica es difícil. Por una parte, está claro que ocuparon las ciudades que ellos mismos fundan en estos momentos, como Kart Hadasht (Cartagena) y el Tossal de Manises (Alicante). Sin embargo, el proyecto de la dinastía bárquida en la Península Ibérica era más ambicioso, suponía un intento de organizar el territorio conforme a sus objetivos políticos y económicos, entre los que destacan las riquezas mineras, especialmente la plata de zonas como Sierra Morena. Se levanta, así, una red de guarniciones, de puntos protegidos y de torres que vigilan los accesos y las rutas claves.

Pero ninguna política de la fuerza es más poderosa, en el tiempo, que una acertada política de alianzas. Los Barca lo sabían bien y lo practicaron entre los iberos: educaron a los hijos de la elite indígena, promovieron los matrimonios mixtos, uno de los más famosos sería el del propio Aníbal e Himilce, príncesa de Cástulo. Éste debió ser el marco, también, para que los iberos acogieran objetos, costumbres e imágenes del mundo cartaginés.

Fue igualmente necesario que los púnicos se apoyaran, ahora, en una presencia de productos y grupos semitas bastante anteriores. Las huellas son escasas y difusas, pero cada vez las vamos conociendo mejor: como por ejemplo los materiales griegos que transportaba el barco de El Sec (Mallorca) en el siglo IV a.n.e., que tenían marcas comerciales púnicas. Los púnicos parecen ser los verdaderos responsables de ese comercio y estas imágenes debieron estar unidas a la presencia física de personas. Así, la gran cantidad de las copas griegas, llamadas de Cástulo, pudieron estar en relación

Figura 68. Moneda hispano-cartaginesa. 237-206 a.n.e.

Figura 69. Divinidad hallada en la necrópolis de Cádiz.

con una población de origen púnico vinculada a la extracción de la plata de esta zona de la alta Andalucía, punto de interés estratégico para Cartago.

Entre la amplia variedad de lo que podía llegar, algunas imágenes son aceptadas y readaptadas por los iberos, adecuándolas a creencias propias. Por ejemplo, la alta Andalucía recibe gran cantidad de importaciones de cerámica ática entre los siglos V y IV a.n.e. Entre ellas encontramos, en una tumba de Cástulo, una copa ática que representa un busto de caballo. Esta imagen no es casual, sino que recuerda la leyenda fundacional cartaginesa, en que la diosa Tanit mostró a Cartago un brioso corcel surgiendo del suelo. Sin duda se trata de una historia importante para la población púnica y, de hecho, a mediados del siglo IV a.n.e. las monedas de Cartago reproducen este símbolo mítico como emblema de la ciudad. El caballo y la palmera se funden en plata en las monedas

cartaginesas también presentes en la Península Ibérica: la plata es el metal garante del valor, la iconografía es el emblema de Cartago. Por tanto, ¿podemos pensar que esta copa, hallada en Cástulo, fue la elección de alguien de procedencia púnica o éstos habrían sido, más bien, los responsables de que esta imagen llegara a la alta Andalucía? La respuesta es difícil. Hoy sabemos que gran parte de los intermediarios de la cerámica ática que llega a la Península Ibérica eran, efectivamente, púnicos. De hecho, algunos vasos áticos hallados en el sureste peninsular —como en Galera, en Granada, o en El Cigarralejo, en Murcia— tienen grafitos o marcas comerciales púnicas. Además, el entorno minero de Cástulo (Linares) pudo ser un punto fundamental que habría atraído, desde un momento temprano, el interés de la explotación y del comercio púnico. Posiblemente no es casual encontrar en esta copa ática uno de los motivos más gratos para el supuesto comerciante de Cartago: la evocación del caballo fundacional de su ciudad.

Pero una de las imágenes más interesantes, que se reelaboran y adoptan, es la de una figura femenina que muestra su rostro frontal. Aparece frecuentemente con animales o plantas rodeando su aparición. Es una figura extraordinaria, alada, que a partir de estos momentos del siglo III a.n.e. incorpora algunos elementos que la asemejan a la Tanit púnica. Se trata de una representación compartida en buena parte del Mediterráneo, relacionada con una diosa protectora de los cultivos, a la que se le atribuye, quizás, la prosperidad de las cosechas. Probablemente los púnicos extienden este culto, que en la Península Ibérica identificamos con una serie de pebeteros de cerámica que representan un busto de mujer coronada de frutos, de espigas y aves, al modo de Perséfone o Proserpina, la joven diosa que, como las semillas, renace periódicamente desde las profundidades de la tierra. Quizás es la diosa que propicia los bienes de la tierra, la cosecha y los frutos. La dispersión de estos objetos va a ser amplia, se distribuyen por toda la costa mediterránea de la Península Ibérica.

El barro se modela ahora prioritariamente y transmite, por el Mediterráneo, motivos e ideas. Permite generalizar la representación, que llegue a sectores sociales nuevos. Es, sin duda, diferente a los exvotos en bronce, o a la escultura en piedra del aristócrata. Modela, por ejemplo, una diosa aparecida en la necrópolis púnica de Cádiz que acerca un cuenco para que, de él, beba un pequeño cuadrúpedo (tal vez un potro), de tamaño muy inferior al de la figura femenina. Ésta se representa con largos cabellos, con trenzas y coronada por una diadema en forma de creciente, un símbolo asociado a la divinidad oriental.

El rostro frontal fue importante en algunas evocaciones de la divinidad que, en ocasiones, denominamos Tanit. El rostro representado incide en sus cualidades y atributos: es la diosa que mira, que todo lo observa, que escucha las peticiones de los hombres. Así lo encontramos en algunas ciudades, como en La Alcudia (Alicante), cuya cerámica representa algunas figuraciones de una divinidad local con elementos orientales. La influencia púnica pudo ser, en definitiva, determinante en el proceso de dar forma antropomorfa a una divinidad local.

Entre estas ricas imágenes de La Alcudia de Elche nos detendremos en un singular vaso. Su forma ya nos indica el objetivo ritual, pues se trata de un vaso de libaciones. En él encontramos un rostro frontal, de gran tamaño, de mejillas arreboladas. Ocupa el vaso de mayor tamaño, donde confluían los líquidos libados a través de los otros recipientes. ¿Qué ocurre en torno a este rostro femenino? A su alrededor se representan multitud de animales. Giran en torno a ella cuadrúpedos,

Figura 70. El mundo de la naturaleza en torno a la divinidad en un vasito ritual de La Alcudia de Elche. Siglos II-I a.n.e.

liebres, aves, incluso peces. Aparece la vegetación y hay un dato crucial: la escena está presidida por un movimiento rápido. De hecho, las aves muestran sus alas desplegadas, prontas al vuelo. Los animales corren, ¿acuden a la llamada o ante el surgimiento inesperado de la diosa? Incluso los seres marinos aparecen, puesto que lo que interesa es mostrar cómo todos los ámbitos, terrestre y marino, cómo todo el universo se comporta de una misma forma ante la aparición de lo divino.

En este caso, como en otros, el mundo ibérico muestra su carácter

Figura 71. Dos monedas de guerra halladas en el campamento cartaginés del Cerro de las Albahacas. 218-206 a.n.e.

específico, a pesar de la readaptación de elementos foráneos púnicos. Además, este diálogo debe concebirse siempre en dos direcciones. Nos encontramos en un momento histórico en que la comunicación en el Mediterráneo es más fluida que nunca. Un buen ejemplo de ello son estos bustos femeninos en terracota a los que nos hemos referido: Para algunos sería Demeter, para otros Tanit o diosas cuyos nombres han desaparecido con el tiempo… Las imágenes no son exclusivas: se acogen, se les dan nuevos atributos o características, se hacen propias.

Por ello, más que la búsqueda del rasgo foráneo como identificador de una influencia extranjera, ante las culturas antiguas debemos intentar comprender los procesos, mucho más complejos, por los que se adoptan o se rechazan costumbres, ideas, creencias. Prevalece la necesidad local. Hay que tener en cuenta, sobre todo, que el contacto cultural produce sociedades que serán nuevas. Ya no son las del extranjero, de quien se toman elementos, pero tampoco las locales previas al contacto. Las relaciones culturales desencadenan sociedades nuevas.

La Segunda Guerra Púnica en la Península Ibérica

El conflicto derivado de la toma, por Aníbal, de la ciudad ibérica de Sagunto, en el 218 a.n.e., desencadenó una de las grandes guerras del Mediterráneo antiguo. Una guerra a gran escala que enfrentó, de nuevo, a romanos y cartagineses. Fueron dieciséis años de contiendas que se sucedieron en diferentes áreas del Mediterráneo. La Península Ibérica fue uno de los más importantes escenarios, donde se desencadenaron batallas decisivas para la resolución del conflicto.

Algunos de los principales hitos en esta guerra fueron: Sagunto (218 a.n.e.), Cesse (218 a.n.e.), Hibera (215 a.n.e.), Ilorci y Cástulo (211 a.n.e.), Cartago-Nova (209 a.n.e.), Baecula (208 a.n.e.) o Ilipa (207 a.n.e.).

Los protagonistas de la guerra:

- *Bando romano: Publio Cornelio Escipión, Cneo Escipión, Escipión el Africano, Lelio.*
- *Bando cartaginés: Aníbal Barca, Asdrúbal Barca, Hannon, Asdrúbal Giscón, Magón, Amílcar Barca.*

Hacia el fin de la II Guerra Púnica: la batalla de Bæcula y la huida de Asdrúbal

La batalla de Baecula supuso el principio del fin de la presencia púnica en Iberia. En el 208 a.n.e. se desarrolló uno de los conflictos determinantes de esta guerra, una batalla que enfrentó a

los ejércitos de Asdrúbal y Escipión y que supuso una victoria para el bando romano. Asdrúbal logró escapar hacia Italia para apoyar a Aníbal y Roma se afianzó en el Alto Guadalquivir.

Recientes investigaciones han localizado el campo de esta batalla en el Cerro de las Albahacas, en las proximidades de Santo Tomé, en Jaén. En la actualidad se desarrollan trabajos arqueológicos que han sacado a la luz restos de esta batalla que cambió el destino de este territorio.

Dos imágenes de esta batalla: en este libro hablamos de imagen y, por ello, elegimos dos para ilustrar esta batalla. Se trata de dos series monetales propias de contextos militares. Pertenecieron al ejército cartaginés y se han hallado en el campamento localizado en el Cerro de Las Albahacas.

La primera, la más numerosa hasta el momento, muestra en el anverso la cabeza de Tanit, mientras que el reverso recoge la imagen de un casco de tipo corintio.

La segunda, otra variante del mismo peso, recoge en el anverso a una Tanit con casco y en el reverso una coraza.

El casco y la coraza se eligen como símbolos de una moneda que circula por los campamentos. Es lógico, son parte importante del atuendo militar, signos de identificación fosilizados en bronce. De nuevo, la divinidad sanciona.

El año 205 a.n.e. marca el fin de la presencia púnica en la Península Ibérica. Poco después, tras la derrota de Cartago en esta Segunda Guerra Púnica, Roma volvería los ojos y se haría con los antiguos territorios bajo influencia cartaginesa. La Península Ibérica era demasiado interesante, demasiado rica como para dejarla independiente. Nunca volvería a ser el lejano y desconocido occidente del Mediterráneo. El territorio de los iberos había entrado en una nueva época que transformaría su mundo.

14. Roma

Hacia una nueva realidad social

La Segunda Guerra Púnica hizo tambalear las estructuras sociales y políticas arraigadas en las sociedades ibéricas. El traslado de la guerra entre Cartago y Roma a la Península Ibérica, en los años finales del siglo III a.n.e., aceleró una serie de transformaciones que afectaron a todos los niveles. Iberia no permaneció inalterable a la victoria de Roma, que pronto desarrolló un efectivo dominio que se manifestó a nivel político, territorial, social, ideológico, económico, etc., afectando, como es lógico, a las formas de expresión y comunicación y, entre ellas, a la imagen.

Este proceso no fue homogéneo en toda el área ibérica, sino que los intereses oficiales variaron dependiendo de los territorios. Es, por tanto, muy difícil sintetizar un proceso tan complejo y variado. Hemos optado por hacer un recorrido por algunos aspectos en los que la imagen ibérica se ve transformada por las consecuencias de una de las guerras más importantes que se desarrolló en el Mediterráneo antiguo.

La religión, sin duda, fue uno de los canales más rápidos y efectivos de asimilación de nuevas formas de expresión. Los santuarios se convirtieron en reflejo oficial de múltiples procesos de interacción entre tradición e innovación. Era un escaparate fantástico para mostrar este nuevo lenguaje. La convivencia de distintas formas de expresión genera una situación riquísima, crea algo nuevo, original y vinculado a las diferencias propias de un proceso tan heterogéneo como fue la conquista romana de Iberia.

Pero no fue todo tan fácil, ni tan sencillo. La llegada de nuevos modelos

Figura 72. Esculturas de Osuna.

e influjos contará, en algunas ocasiones, con una fuerte oposición que, a nivel iconográfico, se traduce en la exaltación de signos de fuerte raigambre en la ideología ibérica. Es un recurso de contraposición a lo nuevo, en ocasiones no sería más que una reacción temporal puesto que la nueva realidad social se impondrá poco a poco e irremediablemente.

Comenzamos por el conjunto escultórico de Osuna (Sevilla), uno de los más interesantes de la plástica de esta época. Carecemos de un contexto claro de origen, ya que la mayoría de las esculturas se encontraron reutilizadas, algunas en las murallas de la ciudad, aunque se han diferenciado dos grandes grupos que pudieron pertenecer a momentos históricos distintos. El primero se fecha, de forma general, desde mediados del siglo III a.n.e. hasta mediados del siglo II a.n.e. y conserva muchos aspectos de la iconografía ibérica. A él pertenecen una serie de escenas rituales protagonizadas por niños y niñas. Las actividades se diferencian por género. Los niños son protagonistas de juegos que emulan a los mayores. Con atuendo de adulto salen a escena como combatientes y guerreros, hábiles en el enfrentamiento cuerpo a cuerpo y dóciles en el dominio del caballo. Las niñas, por el contrario, se encargan de las ofrendas y de la música. Dos de ellas portan con solemnidad un vaso carenado como elemento ritual, mientras que una tercera se encarga de hacer sonar con fuerza y fineza una flauta. Pone música a estos posibles juegos o certámenes en los que estos jóvenes demuestran sus destrezas.

El segundo grupo, fechado hacia inicios del siglo I a.n.e., nos ofrece imágenes de soldados romanos y de algún mercenario ibérico en un claro lenguaje militar. Aparece el soldado encargado de hacer sonar el cuerno, también escenas de enfrentamientos, incluso la representación de prisioneros. La imagen del soldado romano se extiende. Otro ejemplo, procedente de Estepa, es un sillar que representa a dos legionarios completamente armados, listos para el combate. Visten el atuendo propio de su cargo: casco con carrilleras, cota de mallas, grebas, *scutum* (o escudo alargado) y *gladius* (espada recta). Esta nueva imagen romana, de carácter bélico, se hace en los talleres locales por artesanos locales. Los nuevos gustos del lenguaje romano se imponen, poco a poco, hasta la plena incorporación de su plástica oficial.

Otra imagen que ejemplifica este proceso pertenece al santuario del Cerro de los Santos (Albacete), un espacio de culto de tradición ibérica que introduce en su plástica en piedra nuevas formas de expresión. Esta pequeña escultura, de no más de 60 cm, se fecha hacia finales del siglo II a.n.e. y se convierte en otra muestra irrebatible de la

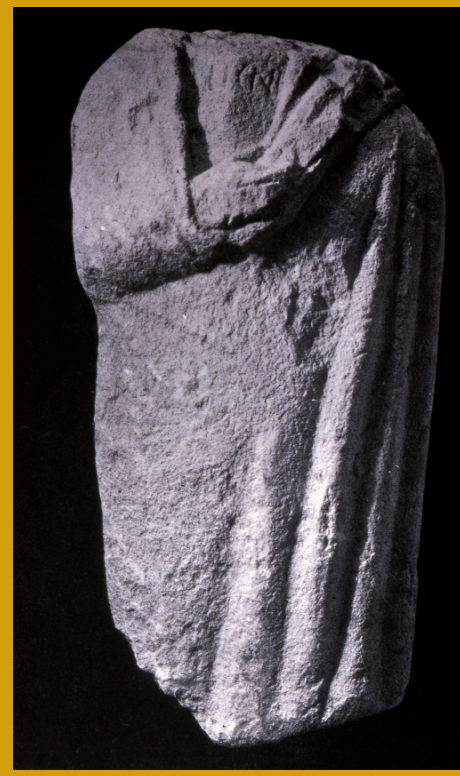


Figura 73. Exvoto de un paliado del santuario del Cerro de los Santos. Siglo I a.n.e.

Figura 74. El llamado "varón de Baza". Finales del siglo II a.n.e.

asunción del lenguaje romano. El atuendo, de nuevo, es el principal rasgo. Viste una toga o palio sobre túnica y reproduce una actitud propia de la moda romana: saca el brazo y lo apoya sobre el pecho. Pero no se trata sólo de un trozo de tela, no es un disfraz. La adopción de este atuendo suponía mucho más, suponía también la asunción de una costumbre muy alejada de la propia. Suponía apropiarse un nuevo modo de vida, de una nueva realidad social. Esta pieza, además, nos brinda más información. No es un cualquiera el que se representa en esta ofrenda depositada en un santuario de tradición. Se trata de un personaje perteneciente a la *gens* Licinia, una familia muy importante en la Hispania Ulterior. Con unos finísimos trazos, sobre el cuello se escribe *LIC(I)NI*, que puede traducirse en 'ofrenda' de Lucio Licinio. ¿Es un ibero el que está asumiendo un gentilicio romano? Lo que parece claro es que la aristocracia local adopta signos externos como el *pallium* y, también, los nombres romanos. Sea por pactos o *fides* o sea por una vinculación con el conquistador, el ejemplo del Cerro de los Santos no es una excepción. Este vestido se generalizará en el cambio de era, contando con excepcionales ejemplares de la gran estatuaria oficial romana.

Pero no sólo los santuarios atraen estas nuevas formas de expresión.

Figura 75. El sacrificio de Estepa. Siglo I a.n.e.

También contamos con algún ejemplo procedente de necrópolis. El llamado varón de Baza (Granada) es un ejemplo. Se halló en esta importante necrópolis ibérica, en un enterramiento tardío de finales del siglo II a.n.e. Este contenedor de cenizas es una pieza muy original e interesante en la que se mezclan formas de representación indígenas con nuevas aportaciones iconográficas. Representa a un varón heroizado, vestido con túnica, en la que destaca el color rojo (muy recurrente entre los iberos) y la tira cruzada, un signo de prestigio, de tradición. Sobre la túnica se dispone un manto cogido en el hombro derecho en el que esconde el brazo izquierdo, mientras que el derecho es doblado a la manera de los *togati* o *palliati*, pero en este caso un togado muy a la ibérica.

El diálogo entre Iberia y Roma tendrá en la escritura otras formas de manifestarse. La convivencia del latín con el ibérico se adoptará y asumirá en algunos de los excepcionales testimonios con los que contamos. La moneda, por otro lado, con su impresionante difusión, utilizará la epigrafía latina y la ibérica indistintamente en determinadas acuñaciones del sur peninsular.

El culto refleja también la síntesis de un viejo lenguaje iconográfico y la introducción de nuevas modas itálicas. De la acrópolis de Sagunto (Valencia) proceden un conjunto de pequeños exvotos en bronce asociados a un posible templo. Conforman un pequeño grupo de más de una decena de ejemplares, que representan a figuras masculinas desnudas, en su gran mayoría, en actitud litúrgica y ritual. Prima el rito, aunque se introduce una composición más libre y abierta, influencia sin duda de la broncística itálica. El acto de ofrendar nos recuerda, inevitablemente, la gestualidad de los exvotos ibéricos, aunque en este contexto se introducen nuevos elementos exógenos que indican que el culto ha cambiado. La libación predomina como rito desarrollado en este conjunto y la *pátera mesómphalos* es decir, con umbo u ombligo central, se convierte en un elemento fundamental. Se trata de un elemento que indica transformaciones en las prácticas y, como consecuencia, es un objeto importado en la iconografía de Iberia.

Sigamos con las huellas de este culto importado, para lo que es imprescindible ir de nuevo a Sevilla, concretamente a Estepa, y observar una pieza fantástica con una imagen de un sacrificio. Es una interpretación local, indígena, de una iconografía romana en la que dos personajes participan en un sacrificio inminente. Ambos se dirigen hacia la izquierda, uno sujeta al animal por los cuernos, mientras que el segundo prepara el golpe mortal que infligirá. Es la iconografía del sacrificio, el traslado del animal hacia el altar donde será dado muerte como ofrenda a la divinidad. Esta pieza se fecha hacia el siglo I a.n.e.

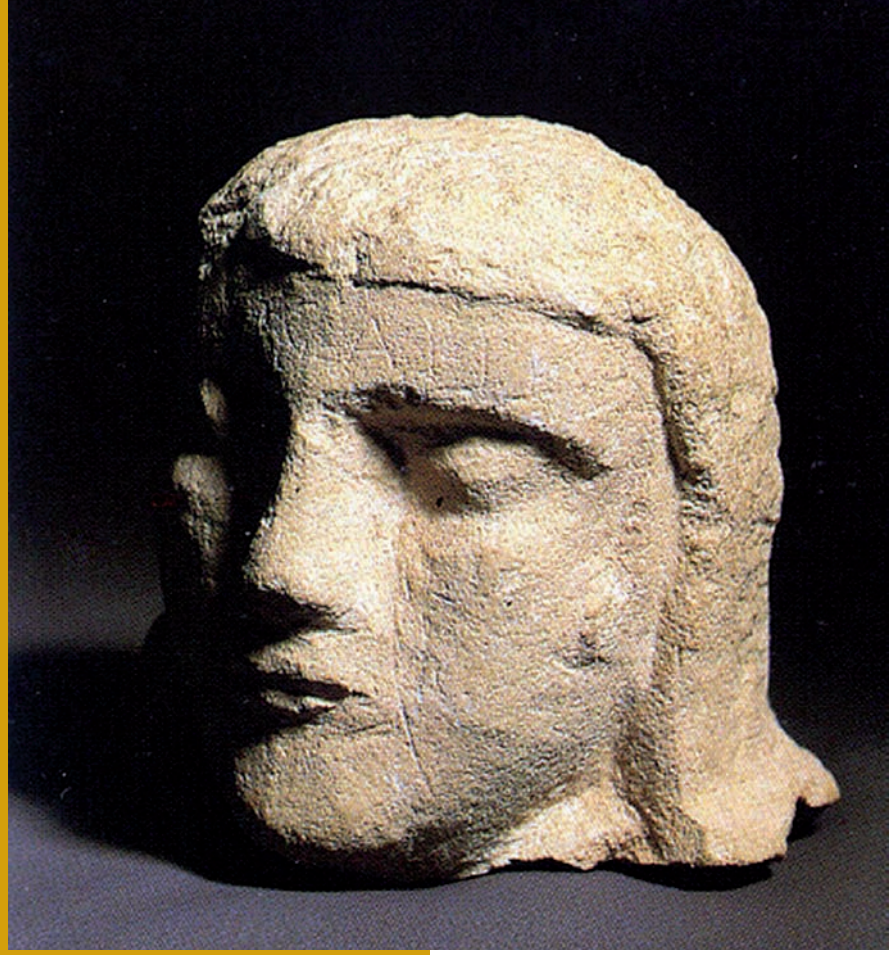


Figura 76. La asimilación del culto: la Dea Caelestis del santuario de Torreparedones. Siglos II-I a.n.e.

Un caso especial… la interacción de la divinidad en la imagen

Diosa del cielo, de los astros, sobre todo, de la luna y diosa de la tierra, de su naturaleza fértil. Su nombre, en el santuario cordobés de Torreparedones, es *Dea Caelestis.* En una pequeña cabecita femenina en piedra, restos de lo que debió ser una escultura mayor, procedente de este espacio de culto, aparece la evocación inscrita en caracteres latinos de época republicana: *DEA CAEL*. Posiblemente es una promesa a esta deidad. Se escribe en la frente de la figura, que es depositada en el santuario junto con otras estatuillas. La sacralidad del espacio sanciona el voto.

Esta pequeña pieza nos interesa especialmente por el nombre de la divinidad. Su nombre dice mucho, pero sobre todo nos habla de un proceso de asimilación asociado a la romanización del culto. Es un proceso complejo en el que intervienen aspectos de tres tradiciones religiosas diferentes: la ibera, la fenicio-púnica y la romana. Es un ejemplo de interacción y asimilación que puede sintetizarse en tres pasos: una deidad femenina indígena, que asume los principios de la fertilidad, y se asimila a la diosa púnica Tanit que, posteriormente se convierte en nuestra *Dea*. Este determinativo (el *Dea* o Diosa) indica una forma de llamar a la divinidad previa a la plena adopción del nombre romano. El latín es la lengua en la que se transmite la donación, lo que demuestra que se adopta y se utiliza en los espacios públicos. Es, posiblemente, el siglo I a.n.e.

15. La ciudad

Un nuevo paisaje urbano

La ciudad es un referente fundamental del territorio. Aglutina en torno a ella agentes humanos y recursos y en ella se desarrollan un tipo concreto de relaciones, que se han definido de vecindad, fundamentales para la sociedad clientelar. El *oppidum* o ciudad ibérica se convierte en un centro de referencia del paisaje y del espacio político. Lo inmediato es el espacio rural, donde se desarrollan otro tipo de relaciones que tienen a la naturaleza como ámbito de desarrollo básico. Es el espacio del cultivo, pero también de la explotación de otro tipo de recursos como los que ofrece el bosque. Ambos, el espacio urbano y el espacio rural, están bien delimitados, pero no son excluyentes. Son dos caras de la misma moneda, son paisajes relacionados, complementarios.

La ciudad centraliza y organiza el territorio y, fundamentalmente a partir del siglo IV a.n.e., protagoniza programas de expansión. El espacio de la ciudad, desde este momento, deja de ser el que delimita sus murallas, sus campos de cultivo y sus bosques. Esto conlleva que las diferencias entre ciudades se hagan más evidentes y que la jerarquía en el territorio se acentúe. Habrá ciudades importantes que se sirvan de otras secundarias y de pequeños núcleos para llevar a cabo un efectivo control de lo que ha llegado a ser su territorio. Todo tiene su reflejo en la estructuración interna de las mismas.

Con la conquista romana se instaura una ordenación del territorio muy diferente y la ciudad adquiere un papel distinto. De nuevo, no es un proceso homogéneo. Algunas ciudades ibéricas

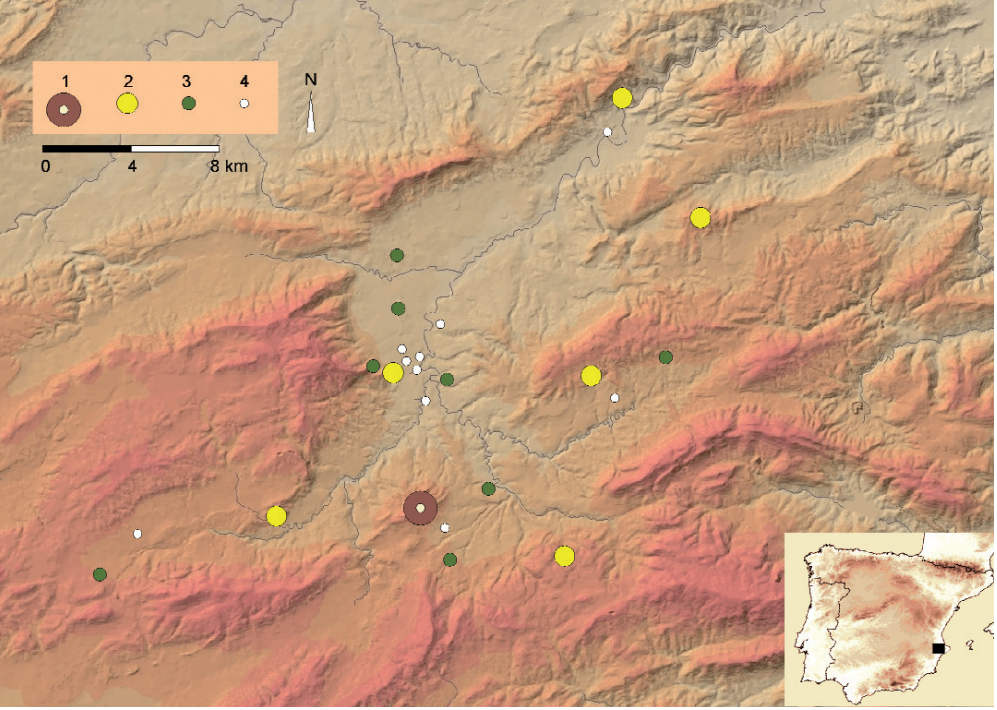


Figura 77. El territorio del *oppidum* de La Serreta en el siglo III a.n.e.

se mantienen, mientras que otras se destruyen, al mismo tiempo que existen nuevas fundaciones. Los intereses políticos y, sobre todo, económicos determinarán parte del proceso, como la tributación que impone Roma. Poco a poco, la heterogeneidad territorial ibérica se englobará en el sistema administrativo romano.

Desde un punto de vista ideológico se aceleran procesos de exaltación de ciudades que reivindican su origen. La imagen se convierte en una herramienta básica, puesto que sirve de difusión de símbolos identificativos. Algunas reinventan su origen, utilizando leyendas que sirven a unos propósitos, al mismo tiempo que contribuyen a la identificación de sus comunidades. Hemos elegido algunos ejemplos que nos ayudan a comprender esto. En primer lugar, la moneda nos permitira ver qué símbolos eligen las ciudades para identificarse, símbolos con fuerte carga puesto que resumen en una pequeña imagen complejos aspectos ideológicos: mitos y leyendas. Veremos también algunas de esas leyendas que, a través de la imagen, se difunden. Y, por último, mostraremos un rito romano de fundación de ciudades, que tiene amplia difusión en distintos puntos de la Península a través de la moneda y de la imagen en cerámica.

Los símbolos de la ciudad: la moneda

La ciudad adquirirá sus propios símbolos como referentes con los que se identifica. La moneda, con su gran difusión, llevará el nombre de las ciudades y sus signos mucho más allá de sus fronteras. En ocasiones, hacen referencia a la tradición de la ciudad, a la riqueza de sus campos o a su ubicación geográfica. La divinidad siempre está presente. Veamos algunos ejemplos.

Empúries: ciudad portuaria

Empúries (L´Escala, Girona) acuña una preciosa moneda en plata a partir de mediados del siglo III a.n.e. Para el anverso eligen una cabeza femenina, de rizados cabellos. Es la divinidad, bella y fructífera, que hace referencia a la fecundidad y a la riqueza de la ciudad. Esta mujer divina se rodea de delfines, aludiendo de forma clara al universo marino tan presente en una ciudad costera. Para el reverso eligen como imagen principal a un maravilloso Pegaso o caballo alado. Un ser magnífico. Pero, en determinadas acuñaciones, este icono oculta algo más. Como en esos juegos de imágenes en los que un solo dibujo esconde diferentes formas, si miramos fijamente a nuestro caballo veremos desvelarse el enigma: su cabeza se transforma en un pequeño niño encogido. Pareciera que el caballo

Figura 78. Moneda de Ampurias. Mediados del siglo III-II a.n.e.

Figura 79. Moneda de Cástulo. Mitad del siglo II a.n.e.

transporta, más allá de las nubes, a este pequeño niño en plena simbiosis, como uno sólo. Seguramente una leyenda de la ciudad se esconde tras este juego que se fosiliza en plata, pasando a ser un signo propio y único. La pertenencia a esta ciudad se asegura dibujando en la moneda la leyenda EMPORITON, "de los ampuritanos", es decir de sus ciudadanos.

La leyenda de Pegaso: hijo del dios del mar, Poseidón, este animal mítico se caracteriza por ser indomable. Al nacer golpeó con sus patas traseras una roca, de la que manó una corriente de agua. Por eso se asocia a las fuentes, al surgimiento. Éste es el carácter que se le pudo dar en Ampurias.

A Pegaso todos querían dominarlo, todos querían subir a su lomo y cabalgar por los cielos. Atravesaba los aires, con su galope magnífico y siempre destellante de una luz blanca, tan pura, que surgía de su pelaje. Cuenta una de las leyendas relacionadas con Pegaso que Belerofonte, un héroe griego, quiso capturarlo. Atenea le proporcionó unas riendas de oro con las que pudo montarlo. Pero la codicia se fue apoderando del joven y quiso llegar hasta el mismo monte Olimpo a los lomos de este fantástico corcel. Esto enfadó al propio Zeus que envió una maldición en forma de insecto que picó el lomo de Pegaso. El caballo se revolvió de tal modo que hizo que Belerofonte cayera al suelo, quedando lisiado.

Cástulo: la ciudad de la diosa

Esta ciudad acuña hacia mediados del siglo II a.n.e. una moneda en bronce para la que se elige un símbolo que traspasa las fronteras del tiempo y que asociamos todavía hoy a esta ciudad oretana: la esfinge. Este animal fantástico se representa caminando erguido. Posee un cuerpo de félido alado y una cabeza humana, tocada con un casco ajustado del que brota una flor. Nuestra esfinge es presumida y se adorna con un collar. Despliega sus alas y nos deja ver su plumaje. Delante del animal mítico surge la estrella o roseta, símbolo de la divinidad. La ciudad de Cástulo (Linares, Jaén) elige una imagen que reconoce y asume, es una imagen sagrada, puesto que la esfinge es el animal acompañante de la divinidad femenina. Deidad y animal mítico se identifican, pues, con KASTILO, tal y como indica el epígrafe de la acuñación. En el anverso una cabeza masculina mira hacia la derecha. Va tocada con una diadema y saluda con una enorme mano. ¿Divinidad o mortal?, seguro que en Cástulo era un personaje reconocible.

Obulco: ciudad agrícola

A principios del siglo II a.n.e. Obulco (Porcuna, Jaén) emite una moneda en bronce que deja claro su carácter. La divinidad femenina ocupa un lugar destacado, como propiciatoria de la

Figura 80. Moneda de Obulco. Principios del siglo II a.n.e.

La esfinge y la diosa: Cástulo elige un signo relacionado con la divinidad femenina. No es casual, puesto que es una ciudad muy vinculada a la divinidad femenina desde tiempos antiguos. También la esfinge aparece en ella desde época temprana, tal y como indica un hallazgo de la necrópolis de Los Higuerones. Es un animal acompañante de la divinidad. Vigila y protege sus riquezas. En ocasiones, la sigue y traspasa el umbral de los vivos. Recordemos la imagen del Parque Infantil de Elche (Alicante).

La espiga, el cereal de Obulco: una ciudad de la campiña de Jaén que ocupa un lugar privilegiado para el desarrollo de la agricultura. El *oppidum* de *Ipolka* (Obulco) debió ser el mayor centro económico del entorno. Ocupaba un punto destacado en el entramado de rutas en este punto de la campiña. Desde este centro se ejercía un control efectivo de las tierras fértiles de las vegas y de las áreas cerealísticas, generando una infraestructura necesaria para el almacenaje de gran cantidad de excedentes agrícolas, tal y como se ha documentado desde la arqueología.

fertilidad de la ciudad y de sus campos. Una gran cabeza femenina, con el pelo recogido en un moño y adornada con collar, la identifica. Asociada a la misma, aparece el creciente lunar. En el anverso, la espiga y el arado son sus símbolos, al mismo tiempo que hacen referencia a la agricultura. ¡Qué fértiles las tierras de Obulco!, tierras preservadas por la bondad de su divinidad tutelar. Así consta en su moneda, la misma que junto a la gran diosa acompaña la palabra OBULCO, nombre que Roma da a la ciudad. En el reverso, sin embargo, se mantiene el nombre indígena, utilizando además la grafía ibérica: IPOLKA. Además, desde mitad de este siglo II a.n.e., Obulco utiliza en algunas emisiones una grafía bilingüe, en ibérico y latín, para los nombres de sus magistrados. Es un tiempo en que se mantienen ambas lenguas, la indígena de la tradición y la latina de la nueva política.

Mitos de refundación de ciudades: Ilici y Saguntum

La presencia romana en la Península Ibérica estimula la reinvención de los orígenes míticos de las ciudades. Son historias magníficas. Son historias que expresan la importancia de pertenecer a una ciudad que remonta su origen al tiempo de los héroes, de los más grandes.

De La Alcudia de Elche procede un vaso que cuenta el mito de la fundación de esta ciudad. El vaso se hizo probablemente durante el siglo I a.n.e. y narra una historia sucedida mucho tiempo antes, en el tiempo en el que uno de los más grandes héroes se encontraba en tierras ibéricas. Nos referimos al viaje de Heracles por Iberia, acompañado por su compañero Zákynthos. Ambos se dirigían hacia Grecia, siguiendo la llamada, desde entonces, Vía Heraklea. Es un camino largo, pero los dos héroes avanzan presurosos, pues conducen un magnífico rebaño de bueyes. Algo, repentinamente, los detiene. Ante sus ojos se produce un milagro, el vaso describe con precisión una escena

mágica, única. De la tierra, de forma repentina y sorprendente, surge un árbol, parece una encina. Pero no es un árbol cualquiera. Tiene rostro humano, de mujer asombrada, adornado por dos pequeños coloretes. ¿Es una divinidad? ¿Una ninfa?, nunca antes ningún ser había adquirido una forma tan maravillosa. Dos aves la acompañan: una se le acerca al oído y le susurra algo que nadie más puede oír, la otra tiene una dedicación diferente: minuciosamente picotea entre las alas de la diosa, separa las plumas que aún están pegadas, pues ha pasado poco tiempo desde su nacimiento. Este ser es un símbolo, posiblemente el símbolo de la ciudad del Ilici (Elche), la ciudad de la encina.

Ante tal maravilla de la naturaleza los dos compañeros se quedan maravillados. Ni siquiera reparan en el peligro que les acecha, pues dos mortíferas serpientes aguardan en alerta el momento justo de iniciar un ataque. Una intenta morder de frente a Heracles, aunque su poderosa leontea evita el peligro. A *Zákynthos* la serpiente le ataca por la espalda y clava sus colmillos mortales en la cabeza. No tuvo posibilidad de reaccionar. El compañero de nuestro héroe queda malherido. La picadura es grave, es mortal. Heracles lo entierra en las tierras que serán Sagunto y en su honor construye con su ingente fuerza los muros de la ciudad, que toma su nombre de su amigo muerto. La memoria, activa, ayudará a no ser olvidado. Heracles

tampoco será olvidado en Sagunto, hacia el siglo II a.n.e. se reaviva su culto. El héroe es venerado y divinizado por los habitantes de la ciudad.

Ritos de fundación de la ciudad en la imagen

Ante el suelo fértil todo está previsto. Éste es el terreno que ocupará la futura ciudad. Los límites de la misma deben ser marcados. El arado sagrado inicia el ritual.

En la iconografía ibérica se muestra este ritual de fundación de ciudades. En un vaso procedente de Alcorisa (Teruel) se cuenta una historia de fundación. En él, el protagonista ocupa un lugar central. Se trata de un hombre de gran tamaño que guía hábilmente una yunta de bueyes que arrastra el arado. Los surcos en la tierra marcan el límite de la ciudad. Es una tierra fecunda. Las grandes aves

Figura 81. Un mito de fundación en el vaso crateriforme de La Alcudia.

Figura 82. El arado sagrado y la definición de los límites de la ciudad en un vaso de Alcorisa. Siglos II-I a.n.e.

miran fijamente la escena sacra del momento fundacional, un acto que debe ser recordado y al que toda la naturaleza acompaña. Al igual que en Cerrillo Blanco el héroe fundador derramó su semen sobre la fértil tierra, como rito de fundación, en estas tierras de Alcorisa se hunde el arado como símil de la labranza primigenia.

Es una iconografía tardía, fechable hacia finales del siglo II a.n.e. o inicios del I a.n.e. Aunque no es una excepción. De nuevo la moneda se convierte en un canal expresivo de ritos relacionados con la fundación de ciudades. En la moneda de Obulco, el arado está presente como símbolo de la tierra cultivable, ya lo hemos visto. En otras acuñaciones, como las procedentes de Caesaraugusta (Zaragoza) o de Emerita Augusta (Mérida), este ritual está presente. En la primera ciudad, hacia el 25 a.n.e., se acuñó una moneda en bronce en la que se representa el rito romano de la fundación de la ciudad mediante la demarcación del *pomerium*, el recinto sagrado de la ciudad. Un sacerdote es el encargado de guiar el arado. Esta imagen ocupa el reverso, mientras que en el anverso se ubican el estandarte de las legiones fundadoras, junto a la leyenda AUGUSTUS DIVI F(ilius). En fechas similares se acuñó en Emerita Augusta una moneda que recoge esta misma iconografía. De nuevo, la fundación de la ciudad se rememora en la moneda.

16. Los que no tienen imagen

Por una valoración global de la sociedad en época ibérica

Todo acercamiento a la sociedad ibérica debe partir del hecho de que los que no tienen imagen constituían la mayor parte de la sociedad.

En el mundo de los iberos las imágenes ocupan un lugar claro en el paisaje. Estaban ahí y, sin duda, esta mayoría de la población ibérica las veía, en su día a día. Forman parte de su poblado, de algunas de sus casas, del territorio y los campos que se abren al traspasar la muralla. Delimitan el mundo de los vivos y el de los muertos. Se esculpen en las necrópolis ubicadas fuera del asentamiento. También hay otras imágenes cuya visión se hace privada: algunas se atesoran, se restringe su acceso, porque buena parte de la diferencia social se construye sabiendo a lo que se tiene acceso y derecho, y a lo que no.

Esta mayoría social no vive en el mundo que narran tales imágenes, sino en otro. En su vida no hay seres sobrenaturales, como el grifo, el león alado o la esfinge, ni acontecimientos extraordinarios. ¿Cómo es su mundo? Pensar y reconstruirlo nos lleva, de hecho, a analizar y conocer las bases económicas y sociales que sustentaban la sociedad de los iberos, así como a sus cambios a lo largo del tiempo.

La organización social de los iberos se basa en un modelo territorial en el que, poco a poco, se va consolidando la preeminencia de un núcleo, un gran asentamiento u *oppidum* que controla un territorio articulado y definido por una red de asentamientos secundarios, de tamaño y objetivos variables. El proceso que lleva a esta jerarquización

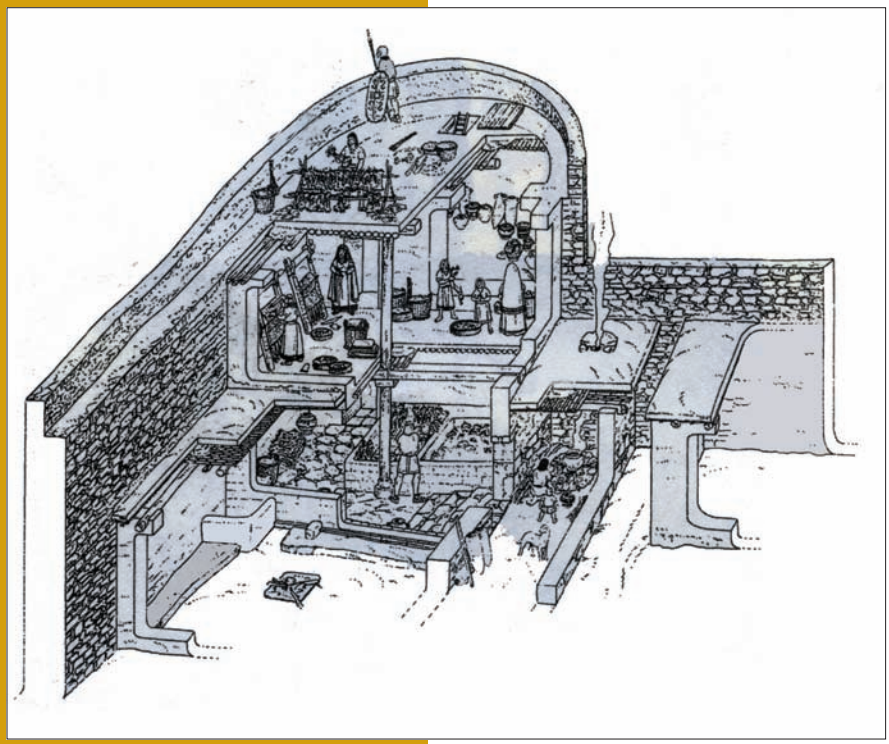


Figura 83. Idealización de un espacio de hábitat ibérico.

territorial, a estas pequeñas unidades políticas, es paralelo y está interrelacionado con un proceso social que avanza hacia la desigualdad, hacia el afianzamiento de ciertas jerarquías y sus consiguientes clientelas: el mundo aristocrático y principesco de los iberos.

En este mundo, en este entorno natural modelado por la estructura social, vive este ibero al que nos referiremos ahora. No nos han llegado imágenes que relaten su día a día. Estaba muy lejos de ser el protagonista de las hazañas que la imagen narraba. Sin embargo, es la base y la fuerza productora, hace que el mundo de los iberos sea posible. Su existencia es, por tanto, fundamental y, gracias a la arqueología, nos podemos acercar a su vida.

Su calendario lo dicta la tierra, de la que depende. Gran parte de sus campos están ocupados por los cereales, que es el cultivo mejor documentado en el registro paleoambiental. La agricultura es, sin duda, la base de la estructura económica de la sociedad ibérica. Lo más habitual son los cereales de invierno. Destacan el trigo desnudo, la cebada desnuda, la avena o el mijo y son minoritarios otros cereales, como la espelta. Olivo y vid aparecen con fuerza en el periodo y pasan, de ser algo conocido únicamente a través de la recolección, a tratarse de plantas cultivadas y cuidadas por los iberos, que son capaces de gestionar estos cultivos que necesitan tiempo para ofrecer frutos.

También alcanzan gran importancia las leguminosas, el segundo gran grupo de vegetales en el mundo ibérico. Poseían un alto contenido calórico y proteínico, además de ser el complemento ideal, con los cereales, en un sistema de rotación, ya que contribuían a fijar en el suelo el nitrógeno atmosférico y ayudaban a preservar su fertilidad. El ibero lo sabía bien y en sus campos encontramos, por orden de importancia, la lenteja, el

Figura 84. Vista aérea del *oppidum* de Puente Tablas.

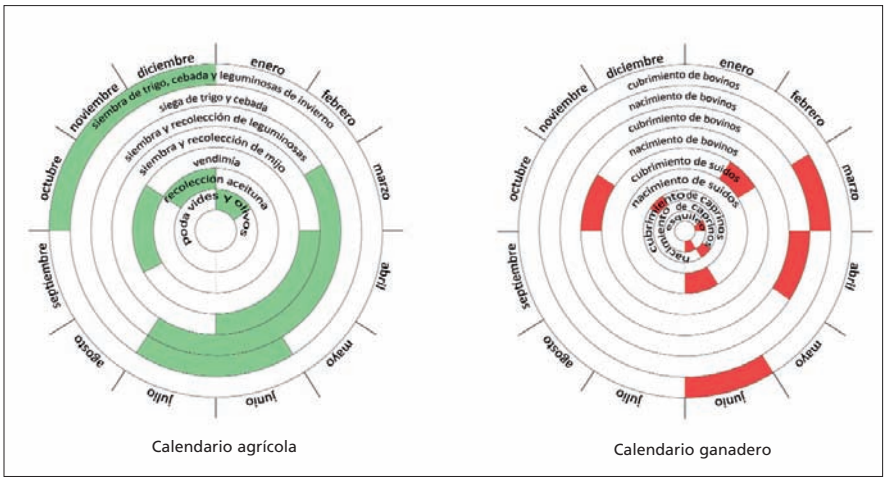


Figura 85. Calendario de las estaciones y del modo de vida de los iberos.

garbanzo, el guisante y el haba. Otras plantas conforman la diversidad de lo cultivado, como el lino, los árboles frutales (como el almendro, el ciruelo, la higuera, etc.) o también la vid, cuyo proceso de vinificación se ha atestiguado en lugares como *Kelin* (Caudete de las Fuentes, Valencia).

En la época en que debe sembrar el trigo, la cebada y las leguminosas de invierno (octubre-diciembre), debe atender también el nacimiento de algunos animales, como los bovinos. La época de siega del trigo y la cebada (junio-julio) es también el momento en que nacerán los suidos y en que hay que esquilar las ovejas, además de cuidar el apareamiento de los bovinos. Pero esta época coincide también, en parte, con la recolección de leguminosas y del mijo, que ha sembrado meses antes. Realmente, en estos meses (marzo-julio) el trabajo es inmenso, las tareas de todos en la familia se solapan: deben proveerse, aprovechar bien las horas de luz y llenar la despensa para el invierno.

Nuestro ibero andará, después, más liberado, aunque con el inicio del otoño tendrán lugar las labores de la vendimia (septiembre-octubre) y la recogida de la aceituna (noviembre-diciembre). Toda esta actividad debe compaginarse con la importante recolección de plantas silvestres, así como con el procesado de los productos agrarios, que le ocupará gran parte de su tiempo. Los molinos

Figura 86. Vista de los campos y el territorio alrededor del *oppidum* de Peñarrubia.

giratorios nos indican las tareas para obtener harina, aunque este procesado de alimentos implicaba, también, otros más complejos, en esfuerzos que sabemos eran colectivos y conllevaban determinadas instalaciones, como la obtención de aceite, cerveza o vino.

Cuando las tareas de campo son menores, el ibero se afana en otras, igualmente fundamentales. Hay que elaborar tejidos de lino o lana y hay que construir, por tanto, telares y los pesos de cerámica que éstos necesitan, además de la preparación de tintes vegetales. Este trabajo, el tejido, debió tener una especial dedicación femenina, como en otros ámbitos del Mediterráneo. No sólo aquí, sino que el trabajo de la mujer está en todas partes: se trata de tareas compartidas por ambos sexos. Como el fundamental trabajo del esparto, que proporcionaba objetos de gran importancia en la economía doméstica y en la alfarería y debió de ser objeto de comercio. Mención aparte merece la ganadería, que debe verse como un recurso económico de primer orden: ovejas, cabras, bovinos y caballos son mucho más que productores de carne, son y producen excedentes susceptibles de ser intercambiados.

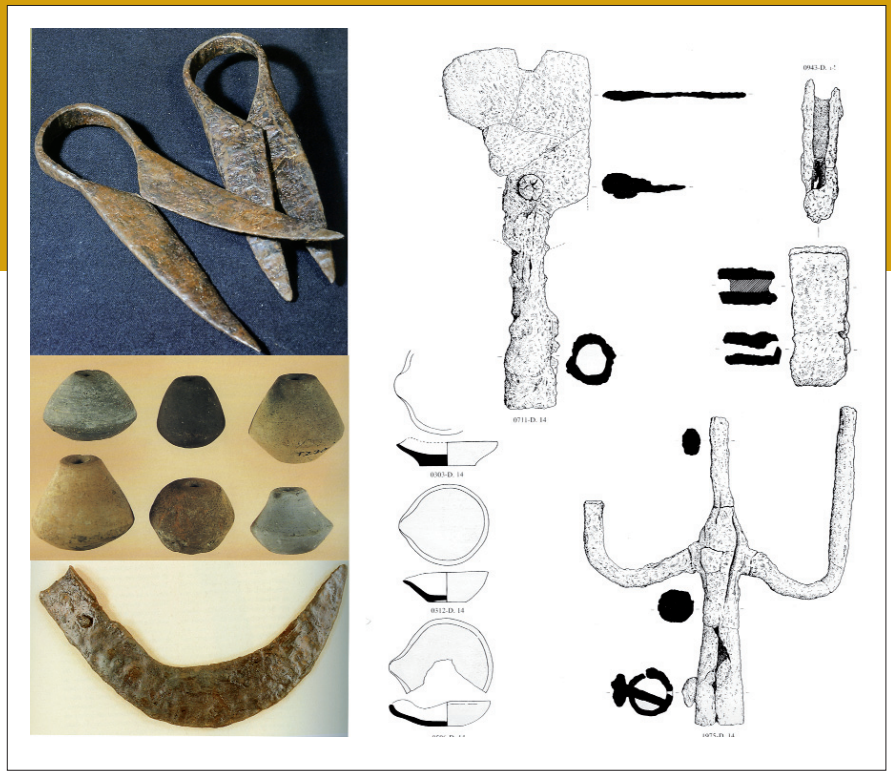


Figura 87. Algunas herramientas del día a día ibero procedentes de El Cigarralejo y Sant Miquel de Llíria.

¿Qué animales acompañan al ibero? Por orden de importancia cuidaron una cabaña ganadera constituida en su mayoría por ovicaprinos (ovejas y cabras). En segundo lugar aparecen los bovinos que, en algunos asentamientos,

eran casi igualados por la caza, generalmente de cérvidos. Los bovinos dominan, en todo caso, como los animales utilizados para consumo de carne. En cuarto lugar aparece el cerdo, aunque se trata de un animal que irá creciendo en importancia a lo largo de estos siglos, en detrimento de los bóvidos. Se tiende, por tanto, a un modelo económico basado en rebaños de ovicaprinos, rentables en ambientes mediterráneos y con gran capacidad de producir bienes secundarios. Progresivamente se generalizan dos especies nuevas, el asno y la gallina, que hacia el siglo V a.n.e. pasan a ser parte ya habitual del espacio doméstico de los iberos. ¿Y el transporte? Bovinos, caballos y asnos serán la fuerza de tracción y la forma de comunicar diferentes partes de este campo cultivado de los iberos.

Para mantenerlo, las tareas nunca terminan. Deben cuidar y reparar, cada temporada, las herramientas para el campo. Irá siendo fundamental que sean de hierro: así podrá cultivar los campos más fértiles, con más potencia, de modo que será más fácil obtener lo suficiente como para entregar, tras la cosecha, su parte al señor. La dureza del hierro permite reforzar el utillaje existente, pero también desarrollar nuevas formas, como los arados que llegan ahora a terrenos más profundos. Sumado a las nuevas especies vegetales que se introducen, el hierro permitió la puesta en cultivo de una mayor extensión de terreno o de otros antes impracticables. Se colonizan nuevas tierras, que con los arados de madera no era posible transformar. No sólo las más profundas, sino también aquellas de elevada pendiente o pedregosas, no aptas para los antiguos cultivos, pero que sí se adaptan a los nuevos, como vides y olivos. Por ello es fundamental la visita al herrero, que le dará nuevas piezas y reparará las dañadas a cambio de parte de lo obtenido tras su trabajo.

Por el camino vería en ocasiones a los maestros escultores que, en la cantera, enseñaban a los aprendices cómo elegir y marcar, para su extracción, los bloques de piedra que ocuparían su trabajo en los meses siguientes. En el bosque, se alejaba para cazar o recolectar. También la pesca fue importante. El ibero conoce cómo disponer de estos recursos marinos o fluviales. Destacaban el pescado, cuyo salazón le proporcionaba una forma de conserva. No sólo en las zonas costeras, donde los productos marinos completaban de forma importante la dieta sino que, también al interior, se fabrican anzuelos y redes, como los hallados en el *oppidum* de Castellones de Ceal (Jaén).

De vez en cuando, las familias debían trasladarse. Se agrupaban en grandes asentamientos, dejando desiertas las granjas que habían sido ocupadas por los antepasados. Pero el nuevo gran poblado necesitaba grandes cantidades de alimento para su población creciente: será necesario acudir a trabajar a terrenos más alejados que en la antigua granja. A lo largo de la historia, el ibero habitará diferentes núcleos, en una ocupación del territorio que cambia conforme lo hacen las formas sociopolíticas. Existió, no obstante, una tendencia a ocupar núcleos cada vez más grandes, cada vez más urbanos.

Éste es un modo de vida que reconstruimos hoy como un puzzle, a partir de múltiples elementos dispersos vamos paulatinamente conociendo gracias a la arqueología. Tan sólo hemos mencionado aquí algunas de sus tareas habituales, pero basta para acercarnos a este modo de vida muy próximo a una vida campesina tradicional, presidida por un tiempo cíclico.

En las representaciones elaboradas dentro de su sociedad, nuestro ibero será invisible. Ningún jefe o aristócrata representó nunca, en las imágenes que encargaba, hombres trabajando o a su servicio. La justificación social de su posición tiene otras bases, y no es necesario mostrar el dominio sobre los hombres. Es decir, frente a otras sociedades, que representaron este dominio, el cautiverio, las armas de vencidos o la realización de numerosas tareas, la representación del poder en la imagen ibérica tiene como protagonista

Figura 88. Idealización de un espacio de almacenaje.

una esfera ideal: el ámbito divino, de cuyo acceso se apropian algunos, el espacio de los héroes y de los antepasados ilustres.

Esto no quiere decir que no hubiese violencia. Estaba, de hecho, muy presente. Las formas de dominación son, ciertamente, muy amplias y no todas tienen una visibilidad arqueológica. Bastaba con la obligación de entregar parte del trabajo diario, de trasladarse a otras tierras, de intensificar lo arado hasta entonces o de roturar una mayor extensión, incluyendo lo que antes era bosque, de producir excedentes que debe entregar, de variar las especies ganaderas, de acudir a una llamada, a una obra colectiva, a la guerra.

Esta vida diaria de los que ven pero no aparecen en las imágenes experimentó también cambios, transformaciones en el tiempo. De hecho, esta escasa visibilidad de algunos sectores sociales cambiaría parcialmente a partir del siglo III a.n.e. y, después del final de la Segunda Guerra Púnica, con el dominio romano. En primer lugar, con las sucesivas transformaciones de las sociedades ibéricas, ya que esto facilitó que nuevos grupos fuesen, cada vez, más visibles. La sociedad de los iberos cambiaba; otras bases y otra organización debían sustentarla. Así,

y entre otros, citaremos las pequeñas pero numerosas piezas en bronce o en terracota que ilustran un mayor acceso de los iberos a los santuarios. Algo estaba cambiando, sin duda, pero tampoco entonces dejó de haber sectores sociales alejados del mundo de la representación. A pesar del cambio, para nosotros una mayoría silenciosa y anónima continúa siendo invisible.

La mayor transformación se produjo, sin duda, con la llegada y el progresivo dominio romano. No se trata de algo uniforme: también aquí hay fases y diferencias según los territorios. Desde el inicial mantenimiento de buena parte de las ciudades ibéricas, al abandono y desarticulación de sus territorios. Así, algunas ciudades ibéricas continúan y serán núcleos rectores en un nuevo diseño territorial que elabora Roma y que se consolida después en la red de municipios romanos. De nuevo, el ibero debe desplazarse hacia las costas y los valles, donde se establecen los principales ejes viarios que conectarán las ciudades. Hay indicadores de que la presencia romana les obliga a intensificar la producción. El pago de tributos y las nuevas formas de vida implicaron una diferente explotación el entorno natural, más intensa.

Nos interesa, finalmente, resaltar que este sector de la sociedad ibérica sería el destinatario de las imágenes que encargaba la elite social: sólo mediante su aceptación, su consentimiento, se instauraría y mantendría un determinado orden en la comunidad. Los iberos sin imágenes hubieron de aceptar lo que éstas narraban. Eran, quizás sin saberlo, su destinatario más importante.

Parte III
LA IMAGEN IBÉRICA DESPUÉS DE LOS IBEROS

Dos mil cuatrocientos años después, el oppidum *de Iltiratin sigue rematando la cima del mismo cerro, que domina el río. Su muralla y sus casas hace tiempo que se vinieron abajo. El antiguo cerro fue abandonado por sus pobladores, ante la mayor riqueza y conveniencia del asentamiento en el valle, cerca de los terrenos de labor más ricos y próximo a la calzada que le unía con otras poblaciones. Durante un tiempo, algunos continuaron visitándolo: por la vieja ciudad merodeaban pájaros, zorros, y ocasionalmente pastores y sus rebaños. Después, el tiempo fue cubriendo suavemente sus calles antes concurridas. Nada había quedado de su prosperidad.*

Y de nuevo, una luminosa mañana de julio, observamos a quienes transitan hoy por sus calles. Varias familias se acercan al parque arqueológico. Lo recorren, entran en la casa de la familia de Iltiratin. Admiran los objetos, que imitan aquellos que llenaban sus estancias: los tejidos, las herramientas de trabajo y las vasijas de cerámica en que se guardaban cereales, perfumes, almendras, carnes saladas… Siguen ordenadamente el itinerario marcado, leen los paneles que van explicando la visita. Observan la privilegiada situación del lugar, que controla visualmente el entorno y, especialmente, el acceso por el río hacia el interior del territorio. Nuestros visitantes contemplan la amplitud del paisaje que se abre ante ellos, con campos de cereales y legumbres que un día aseguraron el mantenimiento y la riqueza de sus habitantes. Se preguntan: ¿cómo vivían aquellas gentes?, ¿cuál era su día a día?, ¿serían muy diferentes a ellos?, ¿qué les ocurrió?, ¿cómo tenían objetos venidos de tan lejos?...

El antiguo oppidum *es parcialmente visible gracias a la labor minuciosa de los arqueólogos, que ahora trabajan en la necrópolis, situada a las afueras, una vez traspasado el inmediato río. Allí se afanan en detallar la posición de las tumbas, elaboran planimetrías, toman muestras para reconstruir el paleoambiente. Analizan ese entorno natural, básico para la subsistencia de los iberos y tan transformado posteriormente por el hombre. Buscan ciertos restos, como carbones y pólenes, que les ayuden a fechar los enterramientos y a caracterizar las ofrendas que se deben a los antepasados. Fotografían las fases del trabajo, excavan en extensión el área de las tumbas, clasifican materiales locales e importados, intentan reconstruir los rituales realizados en honor de los difuntos...*

Todo ello les permite acercarse a la sociedad de los iberos, pues el conocimiento es la finalidad de su trabajo. Se preguntan por las relaciones sociales que deja entrever la necrópolis, y también por el tiempo que necesitarán para estudiarlas. ¡Cuánto tiempo se necesitará para saber algo más! Se preguntan cómo transmitir estas averiguaciones a los visitantes, a los que están viendo a lo lejos, en la ciudad, para hacerles partícipes de sus descubrimientos. Convendría explicarles cómo los iberos organizaron su comunidad, qué fórmulas utilizaron para sobrevivir, para afianzar los sucesivos liderazgos y asumir sus fracasos. Cómo se relacionaron unos poblados con otros y cómo comerciaron con puntos muy distantes del Mediterráneo. Pero también, por ejemplo, convendría contarles qué cultivaban diariamente o qué herramientas fabricaron, la destreza de sus artesanos, las técnicas de los constructores de la muralla, las relaciones con los vecinos, las estrategias y formas de la caza y de la guerra…

Pero no sólo eso. Acercarse a aquella época remota es también asomarse a una forma determinada de concebir la vida, a un tiempo de ritmos diferentes, marcado por los ciclos agrarios. Poco tiene que ver con nuestro calendario. Pero es también una mirada a unas gentes del pasado que necesitaban explicar lo incomprensible de sus vidas, a un mundo en que cabía lo extraordinario. Nos gustaría conocer bien, para contárselo con palabras más precisas al visitante, cómo concibieron el difícil tránsito que se abría tras la muerte, ese trance hacia lo desconocido para el que todo hombre necesita ayuda. Pues su percepción del mundo, tan diferente a la nuestra, buscaría explicaciones sobre el cosmos, la naturaleza, el surgimiento y transmisión de la vida… ¡Qué sería de ellos si las cosechas del año no germinaran!...

Nuestro reto como arqueólogos es, precisamente, éste: la visita al oppidum *de los iberos debería transmitir a los visitantes la sensación de que no estaban simplemente ante unos restos de ruinas, ante un montón de piedras. No, al contrario. Se encontraban ante una forma de vida distinta a la nuestra, de gentes que habían poblado y habían consumido su tiempo en aquel territorio, tantos siglos antes que nosotros. Ya entonces habían elaborado relatos o mitos de gran complejidad sobre sus orígenes, sobre sus antepasados, sobre sus héroes, sobre sus dioses... Poco a poco, en nuestro diálogo cómplice, entre la necrópolis de abajo y el* oppidum *de las alturas, los arqueólogos y los visitantes nos fuimos dando cuenta de que la cultura de los antiguos iberos había sido profundamente original y rica y todo ello nos llenaba de profundo asombro. Merecían todo nuestro interés y respeto, merecían ser recordados.*

De hecho, sus antiguas imágenes siguen vivas y se reinventan desde el presente de forma constante…

Picasso y la imagen ibérica

Picasso, uno de los ejemplos más conocidos en los que la influencia de la imagen ibera se deja sentir. Pronto entra en contacto con la estatuaria ibérica, sobre todo de exvotos en bronce, que lo iniciaron en el conocimiento de las formas de expresión de este arte antiguo. En París se produjo el flechazo definitivo. En 1906 el Museo del Louvre inaugura una exposición sobre arte ibérico, que

Figura 89. Picasso y la imagen ibérica del Cerro de los Santos.

permite a Picasso admirar, entonces, con mayor precisión y detenimiento, estas manifestaciones del arte antiguo. Entra así en una fructífera etapa desarrollada sobre todo en los años 1906 y 1907. Lo ibero está tan arraigado en su obra que se ha llegado a definir incluso como iberismo picassiano.

Su atracción hacia el arte ibérico fue tal que este artista adquiere una pequeña colección de materiales, entre los que destacaban los exvotos de bronce. Actualmente depositada en el Museo Picasso de París, esta colección le sirvió de juego de experimentación que se refleja en su obra pictórica y escultórica de ese periodo de iberismo picassiano. De los exvotos en bronce aplica técnica y formas, la sencillez en la concepción volumétrica del cuerpo y la abstracción tan personal de algunas piezas. Le asombra la gran carga expresiva que concentran piezas de tan pequeño tamaño. La influencia de estas pequeñas obras de arte traspasa el momento de auge inicial y encontramos su clara reminiscencia en algunas esculturas en bronce que Picasso elabora en los años 30 y 40.

La estatuaria del Cerro de los Santos es otra de sus fuentes de inspiración, sobre todo en lo que a las cabezas retrato se refiere. Es su obra pictórica esta influencia es clara en cuadros tan importantes como *Las Señoritas de Avignon*. Hoy sabemos que Picasso pudo experimentar con materiales reales procedentes de este santuario ibérico, sobre todo en relación a los rostros y a las expresiones que desembocan en una concepción más rotunda de su estilo.

A través de su obra, nos asomamos a cómo la imagen ibera interviene activamente en el proceso creativo de un artista como Picasso.

La Dama de Elche como imagen contemporánea

Descubierta, en 1897, por unos agricultores, la Dama de Elche, se ha convertido en un referente artístico y arqueológico para el siglo XX. Exiliada a París durante muchos años, desde su regreso se convirtió en un símbolo, en torno al que se ha concentrado todos los rasgos del ideal ibérico. Recoge la esencia de la imagen de esta cultura y durante mucho tiempo determinados aspectos artísticos se han medido bajo su patrón. Es, por tanto, una indiscutible protagonista de las imágenes identificativas con España. Como símbolo de nuestra Antigüedad,

Figura 90. La Dama de Elche, una imagen contemporánea.

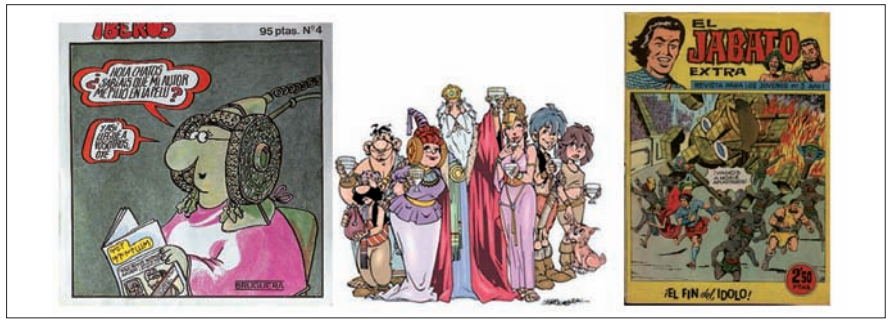


Figura 91. Los cómics y la imagen humorística eligen a los iberos.

se ha exhibido en postales, billetes o sellos. Es, sin duda, un icono que recoge herencias iconográficas del pasado, llegando a convertirse en una imagen contemporánea.

Los iberos en el cómic

Los iberos también han llegado a los cómics y al dibujo humorístico. No hay más que recordar el mítico cómic de finales de los 50: El Jabato. Una serie de historietas en torno a la figura de un ibero esclavizado por Roma y convertido en enemigo del Imperio. La trama, con graves anacronismos en algunos casos, se desarrolla en tras la Segunda Guerra Púnica que enfrenta a cartagineses y romanos. El Jabato se convierte en un héroe infantil, un ibero comparable al mismísimo Capitán Trueno.

Recientemente se ha iniciado una edición de cómics ambientados en el siglo VI a.n.e. en la antigua ciudad de Tartessos. Bajo este nombre se suceden una serie de historias, al estilo de Astérix, en las que vemos un claro giño a la imagen ibérica. No hay nada más que ver a una de sus protagonistas, Anarkia (mujer de Argantonio), un personaje adelantado a su tiempo con un *look* muy familiar que nos recuerda a una famosa dama…

Glosario de términos

Adormidera: planta opiácea utilizada por los iberos.

Ánfora: recipiente cerámico de almacenaje.

Aulós: instrumento musical, a modo de doble flauta. En la imagen ibérica este instrumento aparece tocado por muchachos y muchachas en ambientes festivos o en celebraciones religiosas.

Cálato: una forma cerámica. Este término se utiliza para hacer referencia a un conjunto de vasos con forma de cesto, también llamados 'sombreros de copa'.

Crátera: vasija griega de grandes dimensiones, en la que se mezclaba el vino y el agua. De ella se tomaban directamente las copas con esta bebida.

Culto betílico: culto a una piedra sagrada. En ocasiones son restos de meteoritos, interpretados como símbolos de los mismos dioses.

Damnatio memoriae: es una expresión latina que hace referencia a la eliminación intencional de la memoria. En la antigua Roma era una fórmula de borrar el recuerdo de un enemigo, a través de la eliminación de su imagen y sus símbolos.

Deméter: o Démetra, diosa griega de la agricultura, deidad nutricia y relacionada con el ciclo de la vida. Es la protectora de las estaciones. En la mitología romana Ceres asume los principios de Deméter.

Demon: un término para nombrar a los seres que habitan en el más allá.

Despotes Therôn: señor de la naturaleza, dominador de los animales. En la iconografía ibérica aparece como un hombre que somete a dos caballos que le rodean simétricamente.

Dionisiaco: hace referencia a Dionisio, dios del vino. Tiene que ver con una actitud exultante y orgiástica, relacionada con este dios.

Emporio: enclave portuario y comercial.

Esfinge: ser mitológico mezcla de humano y varios animales. Normalmente tiene cabeza y tronco humano y cuerpo y patas de león. A veces aparece alado.

Fenicios: Habitantes de la antigua Fenicia. Su gentilicio procede del término griego *finiki* que significa rojizo. Uno de los pueblos más importantes del Mediterráneo que ocuparon las costas de la actual Israel y Siria. Grandes comerciantes, fundaron colonias y factorías en todo el Mediterráneo, como Gadir en Iberia.

Foceo-Massaliota: ánforas foceas (una ciudad en la actual Turquía), procedentes de Marsella (Francia).

Grifo: animal mitológico y fantástico, con cabeza y alas de ave rapaz y cuerpo y garras de león.

Gripomaquia: lucha mítica y heroica entre un hombre y un grifo.

Heracles: el más grande de los héroes mitológicos, hijo de Zeus y Alcmena. Equivale a Hércules en la mitología romana y Melkart en la fenicia.

Hipocampo: criatura mitológica, mitad caballo y mitad ser marino. Caballo de mar.

Hathórico: que hace referencia a la diosa Hathor.

Kouros: escultura griega de un joven desnudo. Se desarrolló entre los siglos VIII-VI a.n.e. Su femenino es *kore.*

Kylix: copa griega para beber el vino.

Leontea: uno de los símbolos de Heracles es la piel del león de Nemea. En el primero de sus doce trabajos, este héroe mitológico se enfrentó a este león, cuya piel era impenetrable. Heracles, por consejo de Atenea, se enfrenta a este animal y corta su piel con sus propias garras. Le arranca la piel y, desde ese momento, la llevará como "armadura".

Oppidum: es una palabra latina que hace referencia a un lugar habitado, elevado y fortificado. El plural es *oppida.*

Pebetero: o quemaperfumes. Un recipiente en el que se queman substancias, normalmente aromáticas, muy presente en determinados ritos y liturgias.

Perséfone: la hija de Deméter y Zeus en la mitología griega. Se equipara después a la Proserpina romana.

Rodete: tocado elaborado por medio del pelo trenzado a cada lado del rostro. En ocasiones se le añade pasamanería.

Tanit: La Astarté fenicia. La patrona de Cartago y la deidad femenina más importante de la religión cartaginesa. Consorte de Baal. Se asocia a los astros

y a la fertilidad. Sus signos, entre los que destaca el león, son variados y su símbolo principal era un círculo sobre una línea en horizontal y un triángulo invertido.

Tiras cruzadas: parte del atuendo ibérico, signo de prestigio. Se representa como dos tiras cruzadas sobre el cuello y torso.

Torque: collar rígido, con forma de herradura semicircular.

Vía Heraklea: el camino de Heracles, el que el héroe mitológico utilizó para cruzar Iberia y que inmortalizó con este nombre. A grandes rasgos era la ruta principal que desde Alicante se dirigía, por la provincia de Albacete y por Sierra Morena, hacia el Alto Guadalquivir y de allí hacia la Baja Andalucía. Posteriormente, pasará a llamarse la Vía de Aníbal y la Vía Augustea.

Créditos de la parte gráfica

Archivo Gérard Nicolini: 49, 90
Helena Bonet, Consuelo Mata: 40
Centro Andaluz de Arqueología Ibérica, Univ. de Jaén: 24, 25, 84
Proyecto I+D Baecula (Ministerio de Ciencia e Innovación) y Proyecto General de Investigación 'Baecula' (Junta de Andalucía): 71
Cómic Tartessos de Paco Nájera (www.tartessoscomic.com); Cómic El Jabato, de Víctor Mora y Francisco Darnís. Ed. Bruguera: 91
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Léxico de Iconografía Ibérica: 5, 8, 9, 10, 19, 23, 24, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 43, 46, 70, 72, 73, 74, 75, 89, 91
Susana González Reyero: 18, 20, 86
Francisco Gracia Alonso: 83
Ignacio Grau Mira: 77
Isabel Izquierdo Peraile: 28
Bartolini, 1988: 4. 81
Victorino Mayoral Herrera: 4, 85, 88
Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba: 76
Museo Arqueológico Nacional (Madrid). Foto S. González Reyero: 20
Foto Léxico de Iconografía Ibérica, CSIC: 21
Foto Ministerio de Educación y Cultura: 68, 78, 79 y 80
Foto Carmen Rueda Galán: 55
Museu d´Arqueologia de Catalunya-Empúries: 30

Museo Arqueológico de Murcia, J. M. García Cano. Fotos Jesús Gómez Carrasco: 22, 23, 56
Museo Arqueológico de Albacete: 44, 45
Museo Arqueológico de Baena (Córdoba). Foto Léxico de Iconografía Ibérica, CSIC: 61
Museo Británico (Londres). Foto Proyecto Au, A. Perea, CSIC: 42
Museo de Cádiz: 69
Museo de La Alcudia (Elx). Foto Léxico de Iconografía Ibérica, CSIC: 26, 67, 81
Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ). Foto Proyecto Au, A. Perea, CSIC: 27
Museo de Jaén. Foto J. Blánquez, UAM: 29
Foto Léxico de Iconografía Ibérica, CSIC: 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 53
Deutsches Archäo Logisches Institut, Madrid. Foto P. Witte: 17
Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo (Murcia). Foto S. González Reyero: 29, 87
Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó de Alcoi (Alicante). Foto Léxico de Iconografía Ibérica, CSIC: 39, 57, 65
Museo de Teruel. Foto Léxico de Iconografía Ibérica, CSIC: 82
Museu de Prehistòria de Valencia: 87
Foto Léxico de Iconografía Ibérica, CSIC: 41
Museo de Jaén: Foto Carmen Rueda Galán: 63
Instituto Gómez-Moreno, Granada: Foto Carmen Rueda Galán: 23, 47, 48, 51, 52, 59, 60
Instituto Conde Valencia de Don Juan: Fotos Juan Blánquez y Margarita Moreno Conde, 2006: 48, 51, 52, 58, 59
J.A. Pachón; J. Carrasco y C. Aníbal, 1989-90, lám. IV-V: 32
Sara Olmos: fig. 2, 3, 35, 50
Carmen Rueda Galán: 1, 5, 36, 51, 52, 54, 60, 64, 85
Servicio de Arqueología Urbana, Carmona (Sevilla): 7
Créditos imágenes de portadillas: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Léxico de Iconografía Ibérica.

Bibliografía de referencia sobre los iberos

ADROHER AUROUX, Andrés María; LÓPEZ MARCOS, Antonio; PACHÓN ROMERO, Juan Antonio. *La cultura ibérica*, 2002, Granada.

ADROHER AUROUX, Andrés; BLÁNQUEZ, Juan (eds.). *Actas del I Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana*, Serie Varia 9, 2008, Madrid.

ARANEGUI, Carmen (coord.). *Los Iberos. Príncipes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad ibérica,* Actas del Congreso Internacional. Centro Cultural de la Fundación "La Caixa", Barcelona, 12-14 de marzo de 1998, Barcelona.

ARANEGUI, Carmen; MATA, Consuelo y PÉREZ, José. *Damas y caballeros en la ciudad ibérica: la cerámica de Llíria,* Cátedra Historia/Serie Menor, 1997, Madrid.

BLÁNQUEZ, Juan; ANTONA DEL VAL, Víctor (eds.). *Congreso de arqueología ibérica. Las necrópolis*, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Serie Varia 1, 1992, Madrid.

CHAPA BRUNET, Teresa. *La escultura ibérica zoomorfa,* Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, 1985, Madrid.

CHAPA BRUNET, Teresa; MAYORAL HERRERA, Victorino. *Arqueología del trabajo. El ciclo de la vida en un poblado ibérico*, Akal, 2007, Madrid.

DEAMOS, María Belén; CHAPA BRUNET, Teresa. *La Edad del Hierro*, Editorial Síntesis, 1993, Madrid.

IZQUIERDO, Isabel; MAYORAL, Victorino; OLMOS, Ricardo; PEREA, Alicia. *Diálogos en el país de los Iberos*, Ministerio de Cultura, 2004, Madrid.

LEÓN, Pilar. *La sculpture des Ibères,* 1998, París.

MOLINOS, Manuel; CHAPA, Teresa; RUIZ, Arturo; PEREIRA, Juan; RISQUEZ, Carmen; MADRIGAL, Antonio; ESTEBAN, Ángela; MAYORAL, Victorino y LLORENTE, Montserrat. *El santuario heroico de 'El Pajarillo', Huelma, Jaén,* 1998, Jaén.

NICOLINI, Gérard. *Bronces Ibéricos,* Ed. Gustavo Gili, S.A. 1977, Barcelona.

OLIVER FOIX, Arturo. *La cultura de la alimentación en el mundo ibérico*, Servei de Publicacions Diputació de Castelló, 2000, Castellón.

OLMOS, Ricardo (ed.). *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Catálogo de la Exposición, Ministerio de Cultura, 1992, Madrid.

OLMOS, Ricardo (coord.). *Los iberos y sus imágenes*, *Las 2.000 imágenes más representativas del legado ibérico con su análisis e interpretación en el contexto mediterráneo,* Instituto de Historia del CSIC, Micronet, D.L, 1999, Madrid.

OLMOS, Ricardo; SANTOS VELASCO, Juan Antonio. *Iconografía ibérica, iconografía itálica: Propuestas de interpretación y lectura*, 1997, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

PEREA, Alicia. *Orfebrería prerromana. Arqueología del oro,* 1991, Madrid.

PRADOS, Lourdes. *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional,* 1992, Madrid.

RUIZ, Arturo; MOLINOS, Manuel. *Los iberos: análisis arqueológico de un proceso histórico*, Crítica, 1993, Barcelona.

RUIZ, Arturo; MOLINOS, Manuel. *Iberos en Jaén*, Universidad de Jaén, 2007, Jaén.

SANMARTI, Joan y SANTACANA, Joan. *Els ibers del Nord*, Rafael Dalmau editor, 2005, Barcelona.

TORTOSA, Trinidad; SANTOS, Juan Antonio (eds.). *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*, L'Erma di Bretschneider, 2003, Roma.

VV.AA. *Escultura Ibérica*, monográfico de Revista de Arqueología, Ediciones Zugarto, 1987, Madrid.

VV.AA. *El oro en la España Prerromana*, monográfico de Revista de Arqueología, Ediciones Zugarto, 1989, Madrid.

VV.AA. *Los Iberos, príncipes de Occidente*, catálogo de la exposición 1998, París-Bonn-Barcelona.

Sobre las autoras

Susana González Reyero es doctora europea por la UAM y científica titular del CSIC en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Su investigación se centra en las imágenes creadas por los iberos en cuanto recurso expresivo e ideológico clave de sus relaciones sociales, así como en la transformación del discurso científico que supuso en el siglo XIX la irrupción de la fotografía.

Entre sus publicaciones destacan *La fotografía en la arqueología española (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen* (Real Academia de la Historia-Universidad Autónoma de Madrid) y *Juan Cabré Aguiló y la construcción de la cultura ibérica en la primera mitad del siglo XX* (Consejería de Cultura, Murcia).

Ha sido investigadora posdoctoral del programa José Castillejo (Micinn) en Francia y contratada mediante el Programa I3P Doctor del CSIC en el Instituto de Historia (CCHS) y en la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma.

Carmen Rueda Galán tiene un contrato posdoctoral del Ministerio de Ciencia e Innovación en la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma, CSIC (Plan Nacional I+D+i 2008-2011, Unidad de Adscripción: Universidad de Jaén). Doctora con mención europea por la Universidad de Jaén y vinculada al Centro Andaluz de Arqueología Ibérica, su investigación se centra en el análisis de los espacios de culto ibéricos desde la arqueología del territorio y desde el estudio de la imagen. Fruto de este trabajo destacan sus publicaciones *Exvotos Ibéricos: El Instituto Gómez-Moreno. Fundación Rodríguez-Acosta (Granada)* y *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir (siglos IV a.n.e.-I d.n.e.).* Es miembro de distintos proyectos de investigación entre los que destacamos el Proyecto *Baecula* (CAAI) y *Transformación y continuidad en la Contestania y Bastetania ibéricas (s. III a.C.-I d.C.). La imagen y los procesos religiosos como elementos de identidad* (EEHAR, CSIC).

Este libro divulga en el marco de los proyectos: Transformación y continuidad en la Contestania y Bastetania ibéricas (siglos III a.C.-I d.C.I). La imagen y los procesos religiosos como elementos de identidad (HUM2009-13141); Las sociedades iberas entre la Bastetania y la Contestania. Contacto cultural y transformación social en las cuencas de los ríos Segura y Mundo (PIE 2009-10I100) y Territorio, religiosidad e imagen en el Mediterráneo Antiguo: la Oretania ibérica y la Lucania itálica (Plan I+D+i 2008-2011, Expte. 2008-0782).

LOS CONTENIDOS DE ESTE LIBRO PUEDEN SER
REPRODUCIDOS EN TODO O EN PARTE, SIEMPRE
Y CUANDO SE CITE LA FUENTE Y SE HAGA CON
FINES ACADÉMICOS Y NO COMERCIALES

COLECCIÓN DIVULGACIÓN

Imágenes de los iberos

Comunicar sin palabras en las sociedades de la antigua Iberia

Los iberos constituyen una de las culturas más interesantes del Mediterráneo antiguo, un rico mosaico de pueblos distribuidos por la fachada oriental y el sur de la Península Ibérica, desde la provenza francesa hasta Cádiz. La arqueología se acerca a su tiempo y a sus territorios con el objetivo de analizar sus procesos históricos y, en general, la transformación de las formas de vida en los siglos anteriores a la conquista romana. Agricultores, ganaderos, guerreros, comerciantes o artesanos, los iberos eligieron decididamente las imágenes como un medio de expresión para exponer creencias y construir sus discursos. Importadas o propias, son imágenes que se erigen, se destruyen, se reinventan y forman parte del espacio social y del paisaje. Examinarlas nos permite asomarnos a cómo concibieron el medio natural que les rodeaba, cómo justificaron la trama de relaciones sociales que sustentaba la apropiación del poder y cómo elaboraron mitos sobre sus orígenes, sus antepasados, sus héroes o sus dioses. No podríamos comprender la originalidad de su mundo sin las imágenes, que nos acercan a valorar qué sabemos realmente hoy de su sociedad. Ellas nos ayudan a conocer esta parte de nuestra rica herencia cultural, que se reinventa constantemente, que se incluye y se utiliza aún en diversos discursos políticos e identitarios. Mirar al pasado ibero es parte activa de la constante y conflictiva construcción del futuro.

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN
CSIC

ghar 100 años

ISBN: 978-84-00-09032-6